doppelt

Anglistik

Die dramatische Kunst in George Peele's "Arraignment of Paris"

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Hans Brinkmann
aus Hattingen (Ruhr).

1938

Druck: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich i. W.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1938

Dekan: Herr Prof. Dr. Kratzer.
Referent: Herr Prof. Dr. Keller.

Sep.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

Meiner Mutter!

Inhaltsverzeichnis.

I. Die Gattungen ..... Seite 7—23
Die Motive ..... „ 23—27
Die Quellen ..... „ 27—39

II. Der innere und äußere Aufbau ..... „ 40 46
Charaktere und Handlung ..... „ 40—44
Die Akte ..... „ 44—45
Die Szenen ..... „ 45 46

III. Die dramatische Technik ..... „ 47 56
Die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung .... „ 47—48
Die Einführung der Personen ..... „ 48 49
Die Vorbereitung der Handlung ..... „ 49—50
Das Moment der Spannung ..... „ 50—53
Das dramatische Mittel der Kontrastierung ..... „ 53—54
Parallelismus der Personen und der Handlung ..... „ 54—56
Der Monolog ..... „ 56

Literaturverzeichnis ..... „ 57—58

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Die Meinungen der literarhistorischen Welt gehen nicht nur in einem endgültigen Werturteil über die dramatische Kunst in Peele's A. P. auseinander. Nicht einmal eine befriedigende Einigung konnte über die Frage erzielt werden, welcher dramatischen Gattung A. P. zuzuschreiben sei. Peele selbst als erste Autorität nennt sein Stück "A Pastorall". Allerdings gilt auch hier die Einschränkung, daß den Dichtern der elisabethanischen Zeit eine genaue Klassifizierung schwer fiel, und daß ein besonders hervorstechender Teil die Gattungsbezeichnung für das Ganze abgeben mußte. Von neueren literarischen Einreihungsversuchen will auch Schelling [1]) durch die Bezeichnung "pastoral" eine Zugehörigkeitsbestimmung treffen, wenn er die Besprechung von A. P. in dem Kapitel "The Pastoral Drama" durchführt. Aber vorsichtig schwächt er ab durch die Ueberschrift "Pastoral scenes in the A. P.". Und ohne selbst eine bestimmte Gattungsbezeichnung zu geben, greift er eine Benennung Gregs auf: "Pastoral play of the mythological school". Auch Miss Welsford [2]) will den Namen "pastoral play" auf A. P. angewandt wissen. Aber auch sie trifft eine Einschränkung, wenn nicht nach der mythologischen Seite, so doch durch die Verbindung des Pastoralen mit Maskenbestandteilen. "This pastoral play of Peele's is closely related to the masque" [3]). Die Schwierigkeit, das Stück einer bestimmten Dramengattung zuzuweisen, taucht immer wieder auf. Man bewegt sich in unbestimmten Ausdrücken wie „Hofkomödie" [4]). Die Cambridge History of English Literature [5]) bleibt rein negativ mit der Erklärung: A. P. sei weder ein Drama, noch eine Maske, noch ein Pastoral. Der Versuch, A. P. als dramatisches Idyll zu klassifizieren, fehlt nicht [6]). Alle diese Bezeichnungen und Definitionsversuche treffen nur in einem Teil das Rechte, denn tatsächlich sind Elemente der Maske, des Pastorals und des Dramas als Bestandteile vorhanden, ohne jedoch so ausschließlich und beherrschend zu wirken, daß das Ganze mit dem Teilnamen belegt werden könnte. Der Name „Hoffestspiel" [7]) läßt eine genauere Umgrenzung zu, und die Bezeichnung „Renaissance-Festspiel" [8]) führt zu dem Schluß, daß die Elemente, die einem Hofstück der Renaissance unentbehrlich sind, im A. P. vereint waren. Vorläufig lassen die Buntheit und die Fülle der Namengebungen erkennen, daß es sich kaum um eine einzige Gattung, vielmehr um eine Vielgestaltigkeit handelt, daß mehrere Elemente in einem Rahmen zusammengenommen

---

[1]) F. E. Schelling: The Elizabethan Drama. ii. S. 143.
[2]) E. Welsford: The Court Masque. S. 278.
[3]) E. Welsford. a. a. O. S. 278.
[4]) K. Luick: Zur Geschichte des englischen Dramas im 16. Jahrh. S. 144
[5]) Bd. VI. S. 337.
[6]) C. F. Tucker-Brooke: The Tudor Drama. S. 180.
[7]) K. Frey: Die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Lyly, Kyd und Peele. Einleitung. S. XVI.
[8]) W. Keller: Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. S. 56.

sind. Eine Sonderung und Hervorhebung dieser Elemente im einzelnen könnten den Gewinn einer angehenden Erkenntnis von der Arbeitsweise des Dichters und seiner dramatischen Kunst bringen.

Vorerst sind einige Bedingungen klarzulegen, unter denen Peele arbeiten mußte. Bedingungen, unter deren Zwang er sich zunächst freiwillig begab, und die dann auf ihn und seine Arbeit zurückwirkten. Bei dem Titel des Stückes findet sich noch die Eintragung: "Presented before the Queenes Majestie, by the Children of her Chappel." Es handelt sich also um eine Aufführung bei Hofe, und da liegt die erste Bedingung offen, die Einengung und Erweiterung zugleich bedeutete. Es ist anzunehmen, daß Peele A. P. ausdrücklich für den Hof geschrieben hat. Denn der Hof ist der alles beherrschende Mittelpunkt, nur der Hof ermöglicht Karriere und Fortkommen, und Peele wird ungern eine Gelegenheit versäumt haben, die ihn fördern konnte. Die Materie der Schmeichelei und die Treffsicherheit für den höfischen Ton waren ihm nicht unbekannt. Die Königin liebt Theater und Aufführungen, ebenso ist sie auch dick aufgetragenen Lobreden nicht abhold, sie schätzt es, in ihrer Schönheit und Jungfräulichkeit gepriesen zu werden. Der Hof teilt diese Vorliebe. Dieses vornehme Publikum will Unterhaltung und Zerstreuung, es will nicht nur hören, sondern auch sehen. Und zwar nicht nur die handelnden Personen in Bewegung und Mimik, sondern auch Dinge, die an sich nichts mit einem Drama zu tun haben, wie glänzende Kostüme, prachtvolle Aufzüge und Tänze. Peele kennt natürlich Interesse und Bedürfnis der Kreise, für die er schreibt, und mit dieser notwendigen Rücksichtnahme zieht er sich gewisse Schranken. Auf der anderen Seite kann er bei einem Publikum solcher Art Voraussetzungen machen, die ihm eine weitgehende Auswahl und Handhabung eines Stoffes ermöglichen; insbesondere kann jenen Hofleuten der Renaissance ein Stoff geboten werden, der anderswo ohne Erklärungen auf Verständnislosigkeit stoßen würde.

Peele wurde nicht vor die Aufgabe gestellt, für das Hör- und Schaubedürfnis Neues zu erfinden. Es genügt ihm, einzelne Formen, die die Zeit vor ihm entwickelt hatte, zu verbinden. Tanz und Aufzug, Dekoration und Kostüm bietet die Maske. Der pastorale Ton ist nach Spensers "Shepherds Calendar" und Sidney's "Lady of May" à la mode, und Huldigungen, die der Königin schmeicheln, sind bereits bei den "public progresses and processions" angewandt worden. Peele ist auch nicht der erste, der eine Verschmelzung der einzelnen Elemente durchführt. Schon am Hofe der ersten Tudors standen Play und Entertainment im Austausch, wurden Moralitäten mit Maskenaufzügen durchsetzt, gab es keine scharfe Scheidung zwischen einer dramatischen Vorstellung und einer Belustigung. Endlich bestand eine Verbindung zwischen Hof und öffentlicher Bühne, die durch die Kinderschauspieler gewährleistet war [9]). Peele steht unter dem Einfluß seines Zeitalters, das vor ihm schon für Altes neue Verbindungen und Verwendungsmöglichkeiten entwickelt hatte. Dennoch hat er durch die besondere Verbindung von Maske und Drama neue Wege gezeigt, die einmal zur vollendeten Form der Maske führen und zum anderen dem Drama neue Entwicklungsmöglichkeiten geben.

Im A. P. begegnen uns zunächst Maskenelemente. Die Maske, die zur Zeit Elisabeths bereits eine Entwicklung zum dramatischen Ausbau durchlief, konnte Peele nur mittelbare Anregungen geben. Jedenfalls weisen die Berichte und Aufzählungen der bei Hofe aufgeführten Masken nicht auf ein deutliches Vorbild hin, wie überhaupt der Vorwurf, den Peele für sein Drama verwandte, in England nicht vor dem Erscheinen des A. P. drama-

[9]) E. K. Chambers: The Elizabethan Stage. II. S. 17.

tisch ausgewertet zu sein scheint. Nur einmal ist in England die Parissage zum Gegenstand einer Huldigung gemacht worden, wo rein äußerlich die Umbiegung zum Kompliment erkennbar war. Als Anne Boleyn in London einzog, wurde ihr zu Ehren ein Pageant vorgeführt, das die drei Gottheiten mit dem goldenen Apfel zeigte. Aber es handelt sich hier nur um ein unvollkommenes Pageant, insbesondere kann von einer Verwadtschaft mit der Maske keine Rede sein. Peele wäre nur die Idee in ihrer gröbsten Ausgestaltung ohne jede dramatische Wirkung und dichterische Verfeinerung gegeben.

Andere Masken weisen nur mythologische Figuren und vereinzelte mythologische Motive auf, denn diese Maskengattung, der die Zukunft gehören sollte, entwickelte sich erst nach 1581, in den letzten Regierungsjahren der Königin, zu ihrem Höhepunkte. Vor 1581 war der Boden, den Renaissance und Humanismus bereitet hatten, noch nicht genügend reif, um eine solche Zahl von mythologischen Masken erstehen zu lassen, wie die Jahrhundertwende sie zeigte. 1559 wurde am Hof eine Maske aufgeführt, in der Diana und 6 ihrer Jägerinnen auftraten [10]). Ebenfalls 1559, in einer Maske in Nottingham Castle, muß Pallas, die auf einem Einhorn reitet, die Erklärung der Masken geben [11]).

Die Gestalten dieser Masken zeigen noch keinerlei Beziehung zu denjenigen Personen, zu deren Ehre die Aufzüge stattfinden. Eine Aenderung wird erst erkennbar, als 1565 in einer Maske Juno und Diana über die Ehe streiten, wobei Juno die Heirat befürwortet, während Diana die Keuschheit verkörpert [12]). Der Hinweis auf die jungfräuliche Königin ist natürlich deutlich. Auch Gascoigne hat in den "Princely Pleasures at Kenelworth Castle" [13]) dasselbe Figurenmotiv verwandt. Diana gibt nach der Wiederauffindung Zabetas der Freude und Genugtuung Ausdruck, sie als keusche Nymphe wieder in ihren Kreis aufnehmen zu können, während unmittelbar darauf eine Botin Junos auftritt, die den "wedded state" preist. Auch bei Peele ist die Beziehung zwischen Diana als der Göttin der Keuschheit und der Königin durchgeführt. Dieselbe Bezugnahme wird klar, wenn Pallas neben Diana tritt, um die Gelehrsamkeit Elisabeths herauszuheben [14]). 1566 ist zum ersten Mal die Dreizahl der streitenden Göttinnen vertreten, zu denen sich auch Diana gesellt [15]). Immerhin ist die Dreizahl schon durch Ovid und die klassische Sage gegeben, die Peele natürlich besser bekannt war als etwa vorausgehende Masken. Dennoch ist eine Kenntnis dieser Masken nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Peele selbst war eine Art Autorität auf dem Gebiet der Maske und des Pageant. 1585 schrieb Peele für die Zunft der Gerber ein Pageant, und 1583 wurde ihm die Oberleitung für den Ausbau der Pageants übertragen, die Oxford zum Empfang des polnischen Magnaten, Prinz Albert Alasco, bereitet hatte. Es ist für das A. P. wichtig zu wissen, daß bei diesen Oxforder Feierlichkeiten Gager's "Dido" aufgeführt wurde, das ähnliche Komplimente an die Adresse der Königin enthält wie das zwei Jahre ältere A. P. Aber das Entstehungsdatum von Gager's "Dido" ist nicht genau bekannt, dennoch ist bei dem freundschaftlichen Verhältnis, das zwischen Peele und Gager bestand, eine

---

[10]) E. K. Chambers: a. a. O. I. S. 157.
[11]) E. K. Chambers: a. a. O. I. S. 159.
[12]) E. K. Chambers: a. a. O. I. S. 161.
[13]) J. W. Cunliffe: The Complete Works of George Gascoigne. II S. 91.
[14]) J. P. Collier: The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare. I. S. 183.
[15]) E. K. Chambers: a. a. O. I. S. 162.

wechselseitige Beeinflussung nicht ausgeschlossen [16]). Boas [17]) meint allerdings: "It was probably hastily written for the occasion." Darüber hinaus scheint Peele eine Vorliebe für das Pageant von seinem Vater ererbt zu haben. Denn schon 1566 taucht der Name von Peeles Vater, James Peele, auf, der einen Anteil an der Ausgestaltung des Pageant hatte, das die Zunft der Eisenschmiede für Sir James Draper aufführte. Nach drei Jahren, 1569, wurde James Peele zum zweiten Male aufgefordert, wieder für die Eisenschmiede ein Pageant auszuarbeiten, das indessen nicht zur Aufführung kam. Doch der Rechnungsbeleg ist vorhanden [18]).

Einzelne Figuren, ihre Deutung und Bezugnahme, wie sie im A. P. vorkommen, sind also schon von voraufgehenden Masken aufgenommen und überarbeitet worden. Aber mehr als eben die Auswahl dieser Personen konnten die Masken nicht bieten, denn ihnen fehlte der innere Zusammenhang und die innere Zuordnung der Personen. Sie streben nebeneinander, aber nicht untereinander einem Endziel zu. Peele aber konnte die innere Geschlossenheit geben, weil er sich nicht mit einer Maske allein begnügte, sondern weil er die Maske und ihre Bestandteile in einen größeren dramatischen Rahmen einfügte und ihnen einen Platz anwies, an dem sie eine starke dramatische Durchdringung des Ganzen ermöglichten. An dieser Stelle taucht die Frage auf, ob Peele zum ersten Mal gesehen hat, welche dramatischen Werte in der Maske liegen; Werte, die erst dann frei werden können, wenn sie der Maske nicht allein zukommen, sondern im Drama verwandt werden. Mit anderen Worten: ist schon vor Peele erkannt worden, daß die Maske als dramatischer Teil genommen, neue Entwicklungsmöglichkeiten hat, daß Drama und Maske im Austausch stehen können, und daß so der Maske eine Richtung gegeben wird, die zu Daniel und Jonson führt?

Ursprünglich hat die Maske nichts Dramatisches. In der Gestalt einer einfachen Vermummung rein französisch-englischen Herkommens, war ihre erste Primitivität aufgelockert durch den Anstoß, der von Italien über Frankreich nach England kam. Die Maske, das ist der neue terminus technicus für alte "Disguisings", lehnt sich an die Pageants an, führt Rede und Gesang ein, zieht Verbindungsfäden zum Interlude, ohne das reine Schauelement irgendwie einzubüßen. Jedenfalls ist die Maske schon im 14. Jahrhundert als geeignetes Mittel angewandt, dem Suverän Komplimente auszudrücken. Wichtig ist, daß auch in diesen Komplimentiermasken Spieler und Zuschauer gemeinsam tanzen, daß zum mindesten eine Annäherung stattfand und ein unmittelbarer Kontakt fühlbar wurde. Unter Elisabeth mit ihrer Vorliebe für Schmeichelei, Schaugepränge und Tanz war eine günstige Entwicklung der Maske gegeben. Doch blieb diese Entwicklung zunächst rein äußerlich, denn nur die Ausstattung, die Kostüme, die Scenerie lassen ein Fortschreiten erkennen, aber die innere Struktur der Maske blieb unverändert, ja wurde durch die Bereicherung des äußeren Apparates in der Entwicklung gehemmt.

Von Italien her kommt die Neigung, die Maske der dramatischen Form zu nähern, ein Drama mit Intermedii zu durchsetzen, die Tanz und Gesang aufweisen und in denen allegorische und mythologische Bestandteile nicht fehlen. "In the history of the Italian stage, as it shaped itself at Ferrara and elsewhere from 1486 until the middle of the next century, nothing is

---

[16]) Siehe auch W. Keller im Shakespeare-Jahrbuch 34. S. 17.

[17]) F. S. Boas: Introduction to Tudor Drama. S. 52.

[18]) J. Nichols: London Pageants. S. 97. Ueber die weiteren literarischen Bemühungen von James Peele siehe: Bullen. London 1888. "The Complete Works of George Peele." Introduction S. XVI.

more remarkable than the tendency to bury the actual play, tragedy or comedy, classical or modern, in a wilderness of decorative intermedii, ordinarily consisting of dances and song, framed in some ingenuity of allegorical, mythological, or other device"[19]). Diese Intermedii entsprechen den englischen Dumb Shows, die zunächst dem Hof- und Schuldrama angehören, das ja unter klassischem und italienischem Einfluß stand. Dennoch bleibt die Dumb Show nicht nur ein rein äußerliches Element der Handlungsunterbrechung, sondern bedingte in hohem Maße die Tendenz, das Schauelement als hervorragend, ja als überragend anzusehen. Der erste Schritt zur Einführung der Dumb Show in die Handlung und damit eine Annäherung an die dramatische Form ist die Bezogenheit auf das ganze Thema und seine Behandlung als unentbehrlicher Bestandteil des Ganzen. Diesen Schritt tat Peele im A. P., und erst später, nach 1581, wurde das Drama zu einer reineren Form geführt, als die Dumb Show Beziehung zum Spielganzen zugewiesen bekam. Aber auch die Maske behält eigene Züge, und je mehr diese Charakteristika betont werden, desto mehr nähert sich die Maske wieder einem Eigenleben. Das ist allerdings eine Entwicklung, die erst nach dem A. P. begann, während Peele den Maskenelementen eine zunächst untergeordnete Rolle zuweist.

Wenn Neu-Hinzukommendes auch den Rahmen der Maske erweiterte, so bleibt doch ihr Kern immer derselbe: der Tanz. "The raison d'être of the whole performance was the arrival of noble personnages disguised and masqued to dance a specially prepared dance. In England it almost occupied a more or less central position and was followed by revels and by final dramatic business of speech or song or both, and perhaps a final dance of the masquers, known as the going off or the last dance"[20]).

Diese Bestandteile sind im A. P. vorhanden. Dennoch ist das Stück nicht als Maske anzusprechen, weil der Tanz nicht den Mittelpunkt abgibt, und weil die anderen Bestandteile wie Rede und Gesang nicht dazu dienen, zum Tanz hinzuleiten. Ebenso sind die Tänzer Personen des Stückes, greifen in die Handlung ein, während bei der Maske im strengsten Sinne die tanzenden Personen nur für den Tanz auftreten und dann wieder abgehen. Der Tanz ist eng mit der Handlung verknüpft, ohne den Mittelpunkt oder einen besonders hervorstechenden Teil des Ganzen zu bilden. Es ist auch nicht möglich, die einzelnen Akte als Masken zu bezeichnen, sodaß das Ganze als eine Folge von 5 Masken anzusehen wäre. Werden die Akte nach den Elementen aufgeteilt, so ergibt sich folgendes Bild:

Akt I. Dialog — Gesang — Tanz — Dialog.
Akt II. Dialog — Dumb Shows mit Tanz und Gesang — Dialog.
Akt III. Sc. 1. Gesang — Dialog — Gesang — Aufzug der Cyklopen — Dialog.
Sc. 2. Dialog — Aufzug der Schäfer — Gesang — Dialog — Gesang — Aufzug der Cyklopen — Dialog.
Akt IV. Dialog — Aufzug der Cyklopen — Gesang — Dialog.
Akt V. Dialog — Musik — Gesang — Aufzug der Parzen — Dialog.

Das Bild ist nicht einheitlich. Nur Dialog und Gesang finden sich in jedem Akt, während das Hauptmerkmal, der Tanz, nur in I, II, III Sc. 1 vorkommt. Und davon wäre nur der Tanz in II, III Sc. 1. als reiner Maskentanz anzusprechen, denn nur hier findet sich der Aufzug und Abgang, wie er der

[19]) E. K. Chambers: a. a. O. I. S. 185.
[20]) E. Welsford: a. a. O. S. 166.

echten Maske eigentümlich ist. Sicherlich kann der Aufzug der Schäfer wie auch der der Parzen in einem ernsten, feierlichen Schreiten als ein Tanz bezeichnet werden. Der Tanz ist nicht Selbstzweck, sondern in seiner Ein- und Unterordnung liegt seine Verwendung auf einem ganz anderen Gebiete. Er dient zur Hervorhebung und Unterstreichung. Der Tanz muß dem Auge Befriedigung geben, hat dem gefühlsmäßigen und akustischen Eindruck den optischen beizufügen. Deutlich wird die Verwendung des Tanzes im ersten Akt, wo der Tanz den Freudenausbruch der Waldgötter deutlicher macht. Worte und Gesang allein können nicht die Tiefe des Jubels ausdrücken. Der Tanz kommt hinzu, um als Verstärkung zu dienen. Er rückt vom rein Dekorativen und Schaumäßigen um eine Stufe zum Psychologischen vor. Schließlich wird der Tanz als rein dramatisches Mittel der Spannungssteigerung ausgewertet. Nicht nur der Dialog bereitet auf den Einzug der Göttinnen vor, sondern der Tanz gibt das Mittel ab, die Erwartung auf das Geschehen zu verdichten. Der Tanz ist also nicht Mittelpunkt, er herrscht nicht, sondern ihm ist in Unterordnung eine ganz bestimmte Stellung und Aufgabe im Ganzen zugewiesen.

Dieselbe Absicht: Stützung der Handlung, Vertiefung des Gefühls, Stärkung der Motivierung erfüllt der Gesang. Allerdings ist der Gesang nicht allein für die Maskengattung typisch. Die Maskenelemente werden nicht für eine echte Maske verwandt, sie sind vielmehr als Kunstmittel gebraucht und für die technische Ausgestaltung in Anwendung genommen. Es wird an anderer Stelle noch auf die deutliche Begabung Peeles für das rein Dramentechnische hingewiesen werden. Vorläufig genügen die Andeutungen, wie er praktische Vorteile gewinnt durch die Einführung von Maskenbestandteilen, die durch ihre Funktion als Ruhepunkt nicht nur Abwechslung bedingen, sondern die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer auffrischen, indem das Auge die Arbeit des Ohrs übernimmt.

Den Maskenelementen kommt jedoch noch eine andere, ungleich bedeutendere Rolle zu. In den Masken vor dem Ende des 16. Jahrhunderts fehlte oft das eine oder andere Element, oder es kam, wenn sie vereint waren, zu keiner rechten Durchdringung. Zwar war die Verwandtschaft von Maske und Drama erkannt, aber dennoch blieben diese Masken mehr Auftritte, in denen Rede und Gesang und Tanz kunstlos nebeneinander gestellt waren. Vor allem fehlte jede dramatische Idee. Den ersten Ansatz, die Maske dramatisch zu unterbauen, finden wir bei Gascoigne, der zu Ehren der Familie Montague 1572 eine Hochzeitsmaske verfaßte. Aber dennoch bleibt die Handlung dieser Maske in der Deklamation des "trounchman" stecken, der eine Geschichte erzählt, die durch die Tanzbewegungen der Tanzenden verdeutlicht wird. Es folgt eine Ablösung auf die andere, auf den "trounchman" folgen die "dancers", die wieder still stehen müssen, wenn der "trounchman" seine Geschichte fortsetzt. Der Fortschritt liegt in der Tatsache, daß die Tätigkeit der Tanzenden auf die Handlung bezogen ist, was in früheren Masken nicht der Fall war. Die dramatische Beweglichkeit wird durch den stereotypen Wechsel erstickt. Zieht man als nächste Aufführung A. P. heran, so ist deutlich zu erkennen, welche verbessernde Aenderungen die Maske durchmachen mußte. Es handelt sich im A. P. um ein Komplimentierstück, um ein Stück also, für dessen Zweck vor 1581 die Wahl der Maskengattung die Regel war. Noch bei Gascoigne ist eine Maske als Grundstock vorhanden, in die dramatische Elemente Eingang gefunden hatten. Jetzt wird mit einem kühnen Griff die Maske untergeordnet unter das Drama, wird durch die Maske dem Drama ein neues Element zugeführt, wird zum mindesten versucht, die Maske zu einem regelrechten Drama zu erweitern, indem ein Maskenthema zwar zugrunde gelegt, aber so stark

durch die Heranziehung anderer Elemente überwuchert wird, daß es sich von der eigentlichen Maskenform zum Drama hinentwickelte, um so die Maskenelemente den anderen Bestandteilen gleichzusetzen. Bei Peele ist weder der Aufbau einer Maske noch des Dramas in seiner zeitgenössischen Gestalt das Primäre, sondern durch die Verschmelzung der verschiedenen Elemente, unter denen die Maskenbestandteile einen hervorragenden Raum einnehmen, entsteht ein Drama, das schlechthin ein neues Gesicht zeigt. Schon vor dem Erscheinen des A. P. waren Elemente, die der Maske charakteristisch sind, in das Drama eingedrungen. Aber auch hier gilt die gleiche Einschränkung wie bei der Maske: die einzelnen Teile standen ohne Verbindung zum Ganzen isoliert. So ist etwa im "Gorboduc" die Dumb Show nicht durch die gleichen Personen in Beziehung zur Handlung gesetzt, und auch die Handlung der Dumb Shows selbst gibt in allegorischer Verbrämung den Inhalt der folgenden Akte wieder. Ebenso ist bei anderen Dramen, in die die Dumb Show eingegliedert ist, ein Fortschreiten der Handlung, das durch diese Eingliederung bedingt wäre, nicht ersichtlich, vielmehr wird so eine doppelte Hervorkehrung der Motive gegeben. Erst Peele zeigt in der Verwendung der Dumb Show Neues. Zwar bleibt er der alten Linie treu, wenn durch die Shows der drei Göttinnen der Eindruck der Versprechungen verstärkt werden soll, aber in diesem Zusammenhang wirken die Shows auf das Forttreiben der Handlung ein. Denn der Entscheid des Paris löst Folgehandlungen aus, und wenn durch die Shows die Wichtigkeit des Entscheides hervorgehoben wird, dann gelangt Peele als erster durch ihre Einführung zu einem dramatischen Mittel ersten Ranges, weil die Shows den entscheidenden Punkt auch äußerlich hervorheben. Von der Dramentradition weicht Peele ab, weil er die Shows nicht an den Anfang eines Aktes setzt und sie nicht auf die ganze folgende Handlung symbolisch bezieht. Hier wird die Dumb Show als dramatisch wertvoll erkannt, weil sie die laufende Handlung unterstützt und die folgende besser erklärt. Allerdings nähert sich Peele wieder der gegebenen Form der Maske, denn auch die Maske zeigt die Show nicht am Anfang, sondern verwendet sie am geeigneten Ort zur Dekoration und Untermalung als besonderes Schaugepräge. Aber in den, dem A. P. vorhergehenden Masken bildet eben die Show den Hauptteil, während im A. P. der Aufzug sich dem Handlungsgeschehen, die Maske sich dem Drama unterordnet. Es ist dies ein Fortschritt, weil nicht länger ein starres Nebeneinander von Aufzügen geboten wird, sondern weil in fortlaufender Reihe die Aufzüge sinngemäß untereinander verbunden erscheinen und umgekehrt dem Schuldrama Auflockerung geben. Durch eine solche Einordnung ist naturgemäß die Rolle des "Presenter" überflüssig geworden, denn dieser wird durch das dramatische Geschehen abgelöst, sodaß, ohne Einbuße an Spannung und ohne dem Auge etwas zu entziehen, der nächste Aufzug vorbereitet werden kann.

Peele versucht, die Maske ganz dem Drame zu nähern. Das Ergebnis dieses Versuches ist, daß mit dem A. P. ein Drama geschaffen wird, in dem Maskenelemente mit anderen Bestandteilen zu einem vollkommenen Ganzen verbunden sind. Zwar ist der Versuch noch tastend; dies beweist die gewaltsame Rückkehr zum reinen, unverfälschten Maskenthema, denn im letzten Akt verzichtet Peele auf jede Vermischung und läßt die komplimentierende Ueberreichung von Geschenken, wie sie aus Maske und Entertainment bekannt ist, aufleben. Dennoch hat dieser Versuch eine doppelte Bedeutung. A. P. legt dar, wie sehr Maske und Drama verwandt waren, wie gut die Maske zur Ausgestaltung des Dramas, und das Drama zur Ausgestaltung der Maske beitragen konnten. Das Drama, das in Nachahmung Senecas und Italiens Dumb Shows verwendete, wurde aufgelockert,

weil die Aufzüge nicht mehr einen pantomimisch-symbolischen Zweck erfüllten und auf das Folgende bezogen blieben; sondern diese Aufzüge unterbrachen die Handlung und verstärkten sie, auch gefühlsmäßig, in ihrem Eindruck. Die Maske verlor den Presenter und ersetzte ihn durch dramatische Handlung, sodaß seit dem A. P. die Maske nicht mehr ein Nebeneinander von Einzelteilen bot. Was Peele zuerst andeutete, führten die Meister der Maske, Daniel und Jonson, durch; und so ist Peele schon 1581 zum Wegbereiter der Jakobinischen Maske geworden. Endlich brachte A. P. noch einen praktischen Vorteil. Der elegante Hof, der sich gleich stark für beides, Maske und Drama, interessierte, fand im A. P. eine Schöpfung, der Geschmack und Vorliebe in jeder Weise gerecht wurden.

A. P. steht in einer Situation, wo ursprünglich getrennte Abarten der Gattung Maske zusammen genommen und einheitlich verschmolzen sind. Diese erste Art, im Grundton musikalisch und lyrisch, mit Verlarvten und Vermummten als Handlungsträgern, in Gestalt von Aufzug und Tanz, findet ihr Vorbild in den Hofbelustigungen, während die andere Form mit ihrem mehr dramatischen Charakter und ihrem Auftauchen von unmaskierten, aber kostümierten Personen sich an die Entertainments anlehnt, die den Herrschern auf ihren Reisen und Besuchen geboten wurden. Dieser Verschmelzungsprozeß ist im A. P. vollzogen, während ein weiterer Fortschritt zur eigentlichen literarischen Form der Maske noch nicht spürbar ist. Die Entwicklung macht aus den eingestreuten Bestandteilen eine regelrechte dramatische Form mit eigenen Gesetzen und Regeln. Mit A. P. ist eine Uebergangsstufe erreicht. Es ist klar, daß eine solche Verschmelzung den dramatischen wie auch den lyrischen Ton treffen mußte, und in der Tat sind beide Spielarten im A. P. aufzuweisen.

Mit der Aufführung im Beisein der Königin erwächst Peele die Verpflichtung, wenigstens die Königin zu erwähnen. Peele baut die Huldigung zu einem ganzen Akt aus, der in einer langen, reichlich schmeichlerischen Lobpreisung die Königin als Nymphe Eliza verherrlicht. Die Annahme, daß Peele nach der Stärke der Huldigung seine Erfolgsmöglichkeit einschätzte, geht wohl kaum fehl, besonders wenn die Aufnahmefähigkeit Elisabeths auch für übertriebenes Lob berücksichtigt wird. Der Schwierigkeit, Neues zu finden, begegnet Peele wiederum nicht. Auf ihren Reisen wurde die Königin mit Ansprachen, lebenden Bildern und Aufführungen bewillkommt. Diese Aufführungen müssen natürlich Anleihen bei anderen Gattungen machen, und so entsteht ein Austausch der verschiedenen Gattungen, die alle verwandt und im letzten Grunde doch von einander verschieden sind. Der Kern, die Ueberreichung von Geschenken und die Anrede mit komplimentierenden Worten, ist dem Entertainment eigen. Die Aushändigung des Balles und die Abgabe der Spindel, der Schere und des Fadens durch die Parzen sind in ihrer Eigenschaft als Geschenkübergabe lange in den Entertainments vorgebildet. Es gab kaum ein Entertainment, das nicht mit dem Geschenk oder der Fürbitte endete.

Neben den Maskenelementen, die hervorragend in Form des ausgesprochenen Tanzes in Akt I und II und mäßiger in den übrigen Akten vertreten sind, und dem, im letzten Akt herrschenden Hauptstück des Entertainment finden sich andere Bestandteile, die auf das pastorale Drama hinweisen. Peele gewinnt mit der Einführung dieser Bestandteile einen doppelten Vorteil. Er verdankt dem Pastoralen den Grundton des ganzen Stückes, und er trifft zugleich den Modeton. Die pastorale Idee kam vom Festlande, überflutete das Inselreich und erfüllte alle literarischen Gattungen mit ihrem Geiste. Doch tritt im A. P. dieselbe Erscheinung auf wie sie bei den Maskenelementen festgestellt werden konnte. Die Blüte des pastoralen Dra-

mas beginnt erst später mit dem Erscheinen des "Pastor Fido" von Guarini in England (1606) und mit Fletcher's "Faithful Shepherdess" (1608). Aber schon war Tasso's "Aminta" am 31. Juli 1573 in Ferrara aufgeführt, und allem Anschein nach haben italienische Schauspieler 1574 in Reading vor dem königlichen Hof ebenfalls "Aminta" in Scene gehen lassen[21]). Die Universitäten standen nicht zurück Aus Keller-Churchill „Die lateinischen Universitätsdramen Englands in der Zeit der Königin Elisabeth"[22]) ist zu ersehen, daß vielleicht noch unter Elisabeth ein Stück "Parthenia", das zurückgeht auf Luigi Groto's "Pentimento Amoroso", 1576 zu Venedig gedruckt, gespielt wurde. Feuillerat bringt die Aufzählung anderer Pastoralen[23]). Ueberdies beschränkt sich das pastorale Drama keineswegs auf italienische Uebersetzungen, sondern auch in einigen Entertainments weist der pastorale Einschlag eine beherrschende Stellung auf wie im A. P. Hier sind besonders Gascoigne und Sir Philipp Sidney zu nennen. Außerdem übten nicht-dramatische Werke, unter ihnen besonders Spenser's "Shepherds Calendar" einen bestimmenderen Einfluß aus als die Entertainments. Diese Moderichtung, der Versuch, Landleben und ländliche Charaktere in einem idealisierenden Licht erscheinen zu lassen, hat sich kräftig im A. P. ausgewirkt. Die Täler des Idagebirges geben den Schauplatz in ganz unbestimmter Form ab. Von den Personen sind Paris, Oenone, Colin, Thestylis, Hobbinol, Diggon und Thenot als rein arkadische Typen anzusprechen. Die drei Waldgötter nehmen eine Mittelstellung ein, zum mindesten aber sind in ihnen Anklänge an Arkadia zu finden. Rein pastorale Scenen sind I Sc. 2 und III Sc. 1, teilweise weist auch III Sc. 2. pastoralen Einschlag auf, während eine strenge Scheidung die Unterhaltung der Oenone mit Merkur in III, Sc. 1 als pastoral ablehnen muß. Auf jeden Fall ist III, Sc. 2. mit dem Gespräch zwischen Venus und Merkur nicht pastoral. Typisch sind die Gesänge in diesen Scenen, deren Gegenstand selbstverständlich die Liebe sein muß; besonders der Klagegesang Colins über seine unerwiderte Neigung. Ein Liebesduett, die Geschichte einer nicht erwiderten Liebe, ein Klagegesang über Liebesenttäuschung und ein Wechselgespräch über das Thema der Liebe sind pastoral. Pastoraler Einfluß zeigt sich außer in der Personen- und Motivauswahl am stärksten in der Ausmalung der Gesamtstimmung, die durchgeführt wird bis in die Mitte des 5. Aktes, wo der plötzliche Sprung in die höfische Sphäre erfolgt, das Hinüberwechseln vom Weitentfernten zum Naheliegenden, vom Dialog der Schäfer und Götter zur Anrede an die Herrscherin. Peele ist es gelungen, die pastoral-stimmungsmäßige Untermalung dominieren zu lassen. Um diesen Zusammenhang nicht zu stören, und auch unter dem Eindruck der Bekanntschaft mit der klassischen Bühne, die Peele als Oxforder Student besaß, wird Hartes und Widerwärtiges nicht in der Handlung selbst gebracht; Veränderungen, die durch erschreckende Tatsachen bedingt werden, die aber für den Handlungsablauf notwendig sind, sind bereits hinter der Bühne vollzogen. So muß das Hereinbrechen der Trojatragödie verschoben werden, deshalb darf die Nähe des furchtbaren Schicksals nur geahnt und andeutungsweise erwähnt, niemals aber Wirklichkeit werden. Die rein zahlenmäßige Unterlegenheit der pastoralen Scenen ändert an dem Vorherrschen der pastoralen Stimmung nichts.

---

[21]) E. K. Chambers: a. a. O. II. S. 261—265. wo alles Nähere über die Beziehungen der italienischen Schauspieler und ihrer Bühne zum englischen Theaterwesen zusammengetragen ist.

[22]) Shakespeare-Jahrbuch 34. S. 319.

[23]) E. Feuillerat: Documents Relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. S. 225, 227, 458.

Der überwiegende Teil der Personen und Scenen stammt aus der Mythologie. Doch ist dieses Element dem pastoralen nahe verwandt, schon früh zeigt sich eine Verbindung beider, weil beide auf klassische Quellen zurückgehen. Der Vorwurf des A. P., der Streit der Göttinnen um den Preis der Schönheit, ist mythologischer Natur, wie auch die große Verteidigungsscene des Paris vor der Götterversammlung rein mythologisch ist. Die Verbindung, die schon früh in die dramatische Praxis eindringt, bringt Nachteile und Vorteile zugleich. Die Gefahr liegt nahe, bei allzu reichlicher Verwendung mythologischer Motive zu lehrhaft und zu verständnisschwer zu wirken. Peele streift nahe an die Grenze bei der Aufzählung der Geschichten, die Oenone dem Paris erzählt, auch wenn die klassische Bildung einer vornehmen Hofgesellschaft ihre Rücksicht findet. Größer sind die Vorteile. Eine Vorlage, die ein Idealzeitalter in Einfachheit und Freiheit lebendig macht, den verfeinerten Typus dieser Zeit, den Schäfer, in Unschuld und Anmut im blauen Nirgendwo leben läßt, ohne Probleme, ohne Arbeit, nur mit den Leiden und Freuden der Liebe beschäftigt, hat alle Bestimmtheit verloren. Deshalb eignet sich ein pastorales Thema in seiner Einseitigkeit und Entgrenzung nur sehr bedingt für das Drama, das Grenzen und Klarheit beansprucht. Die Hauptschwierigkeit für den Künstler liegt in der Einschränkung seines Kräftespiels und seiner Fantasie. Er muß mit feststehenden Motiven und Charakteren rechnen, denn eine Aenderung würde schon eine Aufgabe des rein pastoralen Tons bedeuten. Um einen freieren Spielraum zu gewinnen, wird das mythologische Element eingeführt, das den engen Rahmen sprengt und außerdem die Stimmung stärkt. Wenn schon ein Leben der Schäfer in Ferne und Schönheit den Eindruck des Unwirklichen trägt, so erwecken die Erscheinungen der Himmlischen den Gedanken an ein übernatürliches Reich. Und noch mehr steht eine Handlung unter dem Ausfluß des Unwirklichen, zeigt eine schöne, allem Unglück und Bedrückenden entzogene Zeit, wenn die Gottheiten auf die Erde herabsteigen und sich zu den Menschen gesellen. Das mythologische Element gibt die Verkörperung des Ueberirdischen und Uebernatürlichen. Das pastorale ist durchweg fern und unwahrscheinlich. Der Zusammenfluß beider ergibt stärkste Wirkung in dieser Richtung. Hier liegt auch der Zauber des A. P. umschlossen.

Indessen hat das mythologische Element noch eine andere Aufgabe zu erfüllen: Es muß die Verbindung zwischen Masken- und pastoralen Bestandteilen herstellen. Das reiche Schaugepränge und die Einfachheit haben an sich nichts miteinander zu tun. Da aber die Mythologie schon früh zur Maske wie auch zum pastoralen Drama herangezogen wurde, werden durch dieses Mittel die auseinander strebenden Teile einander genähert und endlich in einem Stück vereint.

Wie hat Peele, abgesehen von der dramatischen Bedeutung, die er den mythologischen Bestandteilen zukommen ließ, die Mythologie poetisch ausgewertet? Die klassische Mythologie war in England heimisch geworden. Aus Bush[24]) ist zu ersehen, welche Verbreitung mythologische Gedichte, Uebersetzungen klassischer Dichter, mythologische Anspielungen in Dichtungen aller Art in England gefunden hatten. Schirmer[25]) weist darauf hin, daß es nicht ohne Einfluß blieb, daß zunächst nicht griechische

[24]) Douglas Bush: Classic Myths in English Verse. Modern Philology. 25. 1927—28.

[25]) W. F. Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus. München. 1933. S. 26.

Dichter und Dichtungen Wirkung ausüben konnten, sondern daß es die elegante, sinnenfreudige Kunst Ovids war, die die Dichter für die ausschmückende Mythologie verwerteten. Wie weit der Einfluß Ovids und auch der anderen klassischen Literatur sich erstreckte, welchen Aenderungen und Modifikationen die Mythologie unterworfen war, welche Zusätze sie erhielt und in welchem Gewand sie sich in der Renaissance englischen Künstlern vorstellte, ist bei Bush beschrieben worden[26]). Die Bedeutung, die Bush den Malereien und gewebten Teppichen für das Verständnis und überhaupt für die Aufnahme der Mythologie zulegt, gibt zu denken. Denn, außer einigen Pageants, die das Parisurteil zeigten, konnte das Bild in Hampton Court[27]) Peele auf die Idee, die er im A. P. dramatisierte, bringen oder ihn wenigstens in dem Beschluß stärken, die Idee dramatisch auszuführen.

Auch Peele hat Ovid gekannt und ausgebeutet. Einzelheiten, Anspielungen, kleinere mythologische Erzählungen stammen aus Ovid. (s. u. S. 36.) Der Boden war soweit vorbereitet, daß der Mythologie in der Dichtung nicht nur eine beherrschende Rolle zugewiesen wurde, sondern daß die Mythologie Stoff, Auswertung und Deutung des Stoffes bestimmte. Die Annahme der Mythologie konnte nicht nur eine äußerliche sein, sondern folgerichtig bestimmte sie die innere Einstellung des Künstlers, machte ihn der Antike zugeneigt, „klassisch", ja heidnisch. Im A. P. ist eine solche Einstellung nicht zu erkennen, denn die Verwendung der Mythologie ist eine rein äußerliche geblieben. A. P. war für Peele nicht die Gegebenheit, irgendwelche Deutungen oder auch nur Andeutungen seines inneren Lebens zu geben. Die Verwendung der Mythologie bedeutete noch keine Annahme oder auch nur ein Hinneigen zum heidnischen Dogma, sondern für Peele bildet die Mythologie mehr Schmuckwerk, und er schiebt sie nicht vor, um eine moralische Deutung und Nutzanwendung zu geben.

Bei einer Untersuchung über die Verwendung der Mythologie im A. P. ist von vorneherein zu berücksichtigen, daß Peele eine Geschichte dramatisiert, die ohnehin in der Mythologie wurzelt und die ohne mythologische Ausschmückung nicht denkbar ist. Eine Unterscheidung wird demnach notwendig, die in die Fragestellung ausläuft, ob die Verwendung der Mythologie unvermeidbar war, ob der Stoff diese Verwendung geradezu herausforderte, oder ob die Mythologie in der Absicht herangezogen wurde, auszuschmücken, Wissen und Kenntnisse zu zeigen, Personen zu charakterisieren, oder um Personen unter allegorisch-mythologischem Deckmantel zu präsentieren. Im A. P. bezieht sich eine solche Verbrämung weniger auf mythologische als vielmehr auf pastorale Typen, wenn tatsächlich, wie einige Forscher annehmen, unter Colin Spenser usw. dargestellt ist[28]). Peele geht hier nicht so weit wie Lyly, denn seine Personen sind doch immer mit der Idee des Stückes verknüpft, die mythologischen Figuren bewahren ihre

---

[26]) Douglas Bush: Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. The University of Minnesota Press 1932.

[27]) Eine Abbildung findet sich in: Keller-Fehr: Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. S. 54.

[28]) Bullen: a. a. O. Introduction S. XXVII.: "Malone suggested that Colin and the cruel shepherdess in the Arraignment were intended to represent Spenser and his Rosalind, and that Spenser, "offended at being exhibited in the scene as a hapless swain actually, dying for love," alludes to Peele in "Colin Clout" under the name of Palin —

"There eke is Palin, worthie of great praise,
Albe be envie at my rustick quill."

s. auch Fleay: A. Biographical, Chronicle of the English Drama. II. S. 152.

traditionelle Gestaltung und geben nicht nur den Namen ab für die Personifizierung von Zeitgenossen. Natürlich sind diese Personen mit gewissen Charaktereigenschaften ausgestattet, die jedoch als traditionsgegeben stereotyp verwandt werden. Ebenso übernimmt Peele nicht automatisch das Erbe der Moralitäten, um auf neuem Wege Eigenschaften durch die Verwendung antiker Gottheiten ins Licht zu stellen, sondern Eigenschaften, die einer Gottheit angehören (die Eifersucht der Juno etwa), sind ihm durch Tradition gegeben, ohne daß er den Namen "Juno" wählte, um die Eigenschaft „Eifersucht" darzustellen. Der Stoff drängt ihm die Person der Juno auf, und die Tradition lehrt ihn, daß Juno eifersüchtig ist.

Andererseits ist die Annahme, daß Peele sein Stück um der Mythologie willen geschrieben habe, ebenso irrig. „Ein Geheimnis der Lebendigkeit der elisabethanischen Dichtung ist ihr Vermögen, dem Auge gerade so zu schmeicheln wie dem Ohr, beidem kam die Mythologie mit ihrer Fülle von Bild und Klang entgegen" [29]). Hier liegt die Lösung. Wird die Absicht des Künstlers in Erwägung gezogen, so ergibt sich klar die Folgerung, daß von einem Aufgreifen der Mythologie um ihrer selbst willen keine Rede sein kann, daß die Verwendung der Mythologie keinen anderen Zweck als den der ornamentalen Ausschmückung verfolgt, daß jede allegorische Anspielung und moralische Auslegung fehlt. Auch die Auswahl der mythologischen Geschichte ist zweckbestimmt. Die beabsichtigte Ehrung Elisabeths schränkte die Stoffauswahl ein, und, wie der Quellennachweis erkennen läßt, ist es nicht erste Absicht gewesen, die mythologische Geschichte dramatisch auszuwerten, sondern das Kompliment ist das Primäre, und die Geschichte dient erst in zweiter Linie zur Umschreibung. Die Dramatisierung der Geschichte ist erst Folgeerscheinung einer Idee. Und diese Idee bestimmt Auswahl und Verwendung.

Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob diese Komplimentidee nicht durch eine gewisses Interesse, das die dramatische Umgestaltung des reinen Stoffes anging, in den Hintergrund gestellt wurde, daß also umgekehrt durch Dramatisierung und Auswertung die mythologische Geschichte sich an die Stelle der Idee schob. Hat sich nach der Stoffauswahl, die bedingt war durch die Idee, weiterhin die mythologische Geschichte in der dramatischen Gestaltung der Idee beugen müssen, oder ist die Dramatisierung maßgebend geworden? Eine Lösung wird gefunden durch die Betrachtung der Verwendung der Mythologie, und es zeigt sich, daß die Mythologie ohne Rücksicht auf die Bedeutung gebraucht ist, daß die Mythologie nur Schmuckwerk bleibt. Die Mythologie bedeutet für Peele einfach ein dramentechnisches Reservoir, aus dem er mit vollen Händen schöpft, ohne daß er sich darüber klar wird, daß er im Grunde eine Götterwelt, der einmal eine religiöse Verehrung gegolten hatte, auf die Bühne bringt.

Einzelne Beispiele sollen die Verwendung der Mythologie zeigen.

1. Die Mythologie als Schmuck, als Arabeske und als äußeres Ornament findet sich allenthalten im A. P. Die Gottheiten schildern sich selber so prunkvoll wie nur möglich.

> "By Styx, by heaven's power imperial,
> By all that longs to Pallas' deity,
> Her shield, her lance, ensigns of chivalry,
> Her sacred wreath of olive and of bay,
> Her crested helm, and else what Pallas may" [30])

schwört Pallas, und ähnlich Juno und Venus.

---

[29]) Schirmer: a. a. O. S. 26.
[30]) Bullen: a. a. O. I. S. 66/67.

Elisabeth wird gekennzeichnet:

"In state Queen Juno's peer, for power in arms
And virtues of the mind Minverva's mate,
As fair and lovely as the Queen of Love,
As chaste as Dian in her chaste desires —" [31]).

Allerdings in einer gewissen Kontrastierung zu den Gottheiten, um Elisabeths Ebenbürtigkeit, wenn nicht Ueberlegenheit zu kennzeichnen. Zur Allegorie muß aber die Mythologie als Ornament treten, um genügend Stoff für die Schmeichelrede zu sammeln.

Manchmal wird die Anwendung der Mythologie als Schmuck verknüpft mit der Absicht, eine Aussage zu unterstreichen und hervorzuheben, in diesem Fall die Stille und Schönheit des Ortes:

"There wons within these pleasant shady woods, ...
Where seldom lights Jove's angry thunderbolt" [32]).

2. Durch die Mythologie wird eine Aussage illustriert. Um klar zu machen, daß Diana allein das Recht zusteht, die Entscheidung zu treffen, um den Satz:

"Suppress not, then, 'gainst law and equity,
Diana's power in her own territory" [33])

zu erläutern, wird die Mythologie herangezogen:

"If Jove control not Pluto's hell with charms,
If Mars have sovereign power to manage arms,
If Bacchus bear no rule in Neptune's sea,
Nor Vulcan's fire doth Saturn's scythe obey" [34]).

Allerdings geht Peele nicht so weit wie Lyly, der die Mythologie als Argument für einen Satz ganz allgemeinen Inhaltes verwendet, sondern Peele bleibt im Rahmen der Mythologie.

3. Die Charakterisierung bleibt stereotyp. Einmal wird eine Zeichnung erreicht durch die Aufzählung von Dingen, die den Göttern und Göttinnen zukommen und durch die Gottheiten gekennzeichnet werden. Diese Besitztümer der Gottheiten sind immer dieselben. Sie werden mehreremale im A. P. erwähnt, in einem Zusammenhang, der erkennen läßt, daß es dem Dichter einmal darum zu tun ist, sein Wissen zu zeigen, und zum anderen, weil er nicht über die äußerliche Verwendung der Mythologie herauskommt. Zu Venus gehören immer: "ceston, fan, pendants, bracelets, ring," zu Pallas: "helm, lance, Gorgon head, crystal shield, und zu Juno: "grace, robes, lawns, mace, crownet."

Ebenso stereotyp ist die Beigabe von Attributen an mythologische Eigennamen. Jupiter ist immer der heilige Herrscher des Himmels. Wir finden: "Sacred Jupiter" dreimal, "King Jove" dreimal, "Immortal Jove" einmal. Juno ist als reiche und mächtige Himmelskönigin und Gemahlin Jupiters bekannt. Erwähnt wird: "Queen of Heaven" fünfmal, "Stately Juno" dreimal, "The Wife and Sister of King Jove" dreimal, "Queen Juno" zweimal, "Mighty Juno" zweimal, "Gentle Juno" zweimal. Zweimal wird die Zubenennung "gentle" gefunden, die jedoch poetisch ganz allgemein gebraucht ist, auch für andere mythologische Persönlichkeiten (Gentle Jove, Gentle Mercury). "Lady Venus" ist die schöne Königin der Liebe. Die Attribute

[31]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[32]) Bullen: a. a. O. I. S. 68.
[33]) Bullen: a. a. O. I. S. 64.
[34]) Bullen: a. a. O. I. S. 63/64.

stellen einseitig nur diese Eigenschaft heraus. "Queen of Love" achtmal, "Fair Venus" siebenmal, "Lady Venus" zweimal, "Sweet Venus" einmal. Nur einmal ist eine andere Bezeichnung: "Vulcan's Dame" anzutreffen Pallas, um nur die Hauptgottheiten anzuführen, ist kriegerisch: "warlike Pallas", Diana stets keusch als: "Mistress of our woods, chaste, lovely Diana". Die Attribute heben nur einen Zug der Gottheiten hervor, unter dem sie bekannt sind, und der durch Ueberlieferung festgelegt ist. Eine Besinnung auf Ursprung und Bedeutung des Epithetons gibt es nicht; es ist eine rein automatische Benennung, die nicht mehr mit der mythologischen Geschichte in Verbindung steht, und deren Wort im Wortklang und dichterischem Gebrauch liegt. Um so mehr mußte die Benennung automatisch werden und von der mythologischen Besinnung abrücken, je mehr sie als Stilmittel gefordert wird. So fordert Du Bellay die Umschreibung, beschreibt sie ausführlich und lehrt, daß sie anmutig und stilvoll sei. "Circumlocutio was highly regarded as one of the best means, both of amplifying discourse and of raising commonplace or low ideas to a high stylistic level" [35]).

4. Anwendung der Mythologie als Prunken mit Wissen. Eindeutig ist die Erzählung der Oenone in Akt I. Die Mythologie ist nicht länger ein Mittel, antikes Leben neu erstehen zu lassen, sondern sie ist ein Gegenstand der Beredsamkeit geworden, des reinen Wissens um die Dinge, ohne lebendige Einfühlung. Peele wird nicht umsonst zu den "University Wits" gezählt, und in der Tat ist die Verwendung der Mythologie im A. P. eine rein akademische Reproduktion seiner Kenntnisse. Ebenso sind in II. Sc. 1. die Kränkungen, die sich die Göttinnen sagen, eine Sammlung von mythologischen Reminiscencen. Bacchus und Vulkan werden im 4. Akt eingeführt, um mit neuen Kenntnissen zu prunken, denn das Zwiegespräch zwischen den Göttern ist nicht mit der Handlung verflochten. Ueberall begnügt sich Peele (besonders Akt I, Erzählung der Oenone) mit Andeutungen, gibt er nur den Endeffekt, um möglichst viel Wissen zu zeigen, weil die Erzählung einer Geschichte zu viel Raum kosten würde.

5. Schließlich wird eine gewisse Bildhaftigkeit erreicht, wenn für Abstrakta und Naturdinge die Namen der Götter eingesetzt werden. Denn bei einer allgemeinen Kenntnis der Mythologie konnte Peele bei einem gebildeten Publikum die notwendigsten Voraussetzungen für das Verständnis annehmen.

Im A. P. stehen also mythologische und pastorale Bestandteile zusammen, zu denen sich noch Maskenelemente gesellen. Die dramatischen Erzeugnisse der Zeit vor Peele zeigen eine solche Verschmelzung nicht, wie überhaupt die Zahl der pastoralen Dramen gering ist. Immerhin bleibt die Frage, ob nicht die Maske, für die eine solche Verschmelzung näher liegt, Anregung und Vorbild geben konnte. Vor dem Erscheinen des A. P. waren nur wenig pastorale Masken aufgeführt worden. Am Maitage 1515 wurde die Jagdgesellschaft Heinrich VIII. von einem Aufzuge überrascht, der eine Anzahl von Robin Hood Anhängern zeigte, die einen Wagen zogen, auf dem Lady May und Lady Flora saßen. Aber auch in dieser Maske ist nicht der pastorale Ton anzutreffen, der das A. P. beherrscht. Vielmehr ist dieser Aufzug als ein Ausfluß der alten Volkssitte zu werten, die den Maitag festlich verbrämte. Die Maske, die Kardinal Wolsey für seinen König inscenierte, nimmt nur durch das Kostüm auf das Schäferleben Bezug [36]). Auch Sidney's

[35]) Manly: Chaucer and the Rhetoricians. Proceedings of the British Academy. XII. 1926.

[36]) Cavendish: The Life of Cardinal Wolsey. London. 1825. I. S. 49 ff.

"Lady of May" ist kaum als Maske und auch nicht als Drama anzusprechen; vielmehr ist hier der Charakter des Entertainment, dem Drama nur durch eine bloße Dialogform angenähert, offenkundig. Aber auch der pastorale Einschlag ist nicht derselbe wie im A. P., denn der idealisierenden Darstellung des Schäferlebens im A. P. steht die Tendenz, das Schäferleben in realistischen Alltagsfarben zu malen, in der "Lady of May" gegenüber.

Eine ausgesprochen pastorale Maske ist indessen nicht mehr anzutreffen. Häufiger sind mythologische Masken, obschon die Blütezeit dieser Maskengattung nach dem Erscheinen des A. P. liegt. Oben[37]) wurden einige Masken erwähnt, deren Personen auch im A. P. Verwendung fanden. Natürlich gibt es Masken mit Personen, die ebenfalls der Mythologie entnommen sind. Aber in keiner Maske konnte eine so innige Verschmelzung pastoraler und mythologischer Bestandteile erkannt werden, wie dies im A. P. der Fall ist. In wenigen Masken nur ist der Versuch angebahnt worden, diese Verbindung durchzuführen, aber bezeichnenderweise nicht mit rein mythologischen oder rein pastoralen Typen; vielmehr wurden für die Annäherung der verschiedenen Gattungen Typen ausgewählt, die, weniger pastoral und mehr mythologisch, eine Mittelstellung einnehmen; 1573 tritt in einer "Mask of Wyldemen" Sylvanus "a poore Rurall God" auf[38]). Diese Bezeichnung läßt die vermittelnde Stellung deutlich erkennen. Aber auch der mythologische Ursprung ist nicht rein gesichert, denn die Faune und Satyren waren als Waldmenschen schon vorgebildet, ehe der mythologische Apparat ausschließlich gebraucht wurde. Noch Gascoigne denkt eher an solche wilden Männer als an Faune und Satyren wenn, er in den "Princely Pleasures at Kenelworth" den "hombre saluagio" vor der Königin erscheinen läßt. Eine besondere Verwendung finden die Nymphen, die Elisabeth auf ihren Reisen durch das Land immer wieder antraf[39]). Hiermit ist der Versuch, den pastoralen Teil dem mythologischen anzunähern, erschöpft. Erst Peele mit seinem A. P. hat klar und eindeutig die Verbindung vollzogen, ohne daß ihm das Drama oder die Maske irgendwelche Vorbilder geben konnten, allerdings geleitet durch den Stoff seiner ovidischen Sage. Wenn diese Neuerung, durch die Verbindung von bisher voneinander geschiedenen Teilen neue Verwendungsmöglichkeiten für Maske und Drama zu liefern, das größte Verdienst Peeles im A. P. ist, dann wird ein Streit überflüssig, ob A. P. der Maske oder dem Drama zuzuweisen ist. Denn das Drama gab ihm für seine Motive und Personen keinerlei Anregungen: die Maske blieb einseitig und kam über ein bloßes Tasten nicht hinaus. Für beide aber wurde das A. P. maßgebend und richtungweisend. Sollte trotzdem eine Definition gegeben werden, so kann einseitig weder von einer Maske noch von einem pastoralen Drama gesprochen werden. Liegt ein Maskenmotiv zugrunde, dann wird die Maske nicht nur durch die Einbeziehung von verschiedenen Elementen, sondern auch durch die Anwendung der dramatischen Technik, die bis in das Kleinste geht, auf Wege geführt, die unmittelbar zu Jonson leiten. Ist der Grundstock aber durch ein Drama gegeben, dann ist durch die Einführung der verschiedenen Bestandteile in das Drama Neues geschaffen, denn ein mythologisch-pastorales Drama, dem überdies noch Maskenelemente beigegeben sind, gibt es in England vor 1581 nicht. Drama und Maske können also nichts beisteuern, was auf die besondere Gestaltung des A. P. gewirkt haben könnte.

---

[37]) s. S. 7.

[38]) Brotanek: Die englischen Maskenspiele. S. 50.

[39]) Nichols: The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth. II. S. 210.

Aber das pastorale Ideal lebte nicht allein im Drama, sondern in viel höherem Maße in den anderen Gattungen der englischen Poesie, und es wird deshalb nächstliegende Aufgabe sein, den Einfluß zu untersuchen, den die übrige Pastoral-Poesie ausgeübt hat.

Von vorneherein ist jene pastorale Poesie auszuschließen, die auf der echt englischen Tradition aufbaut, denn weder die Balladen, die sich nach den französischen Pastourellen richten, noch die Schäferscenen aus dem religiösen Drama sind von dem Geist durchströmt, den A. P. atmet. Es mußten erst der Humanismus und der Einfluß Italiens wirken, um auch in der englischen Dichtung die Werke entstehen zu lassen, die sich zum reinen und unverfälschten Arkadien hinwenden. Diese Werke wurden vorbereitet durch die lateinischen Eklogen von George Buchanan und John Barclay, die jedoch in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung sind. Auch Alexander Barclay mit seinen "Certayne Egloges" zeigt keinerlei Einfluß auf Peele. Erst Spenser, dessen "Shepherds Calendar" Peele kannte und nutzte, konnte als erster Peele auf den Gedanken der Möglichkeit einer solchen Zuordnung bringen, aber auch bei Spenser beschränkt sich der mythologische Anteil nur auf Erwähnungen, Anreden und Gebete, während die Personen als rein pastorale Typen nicht in die mythologische Sphäre einzubeziehen sind.

So konnte Peele von englischer Seite keine Anregung erfahren, und es bleibt die Frage zu klären, ob Italien direkt von sich aus Peele auf den Kunstgriff einer Verschmelzung der Elemente aufmerksam gemacht hat.

Italien bietet ein anderes Bild, doch ist für diese Verschiedenheit nur der zeitliche Unterschied in Rechnung zu setzen. Denn wie in England das mythologisch-pastorale Drama von der Art des A. P. das pastorale Drama reiner Natur vorbereitete, so zeigt sich auch in Italien dieselbe Reihenfolge; und Italien hat nicht gleichzeitig mit seiner eigenen Entwicklung das Entstehen des pastoralen Dramas in einem anderen Lande beeinflußt. Trotzdem der italienische Einfluß später in England wirksam wurde, war er doch zur Zeit der Aufführung des A. P. nicht so weit gediehen, daß die italienischen Pastoraldramen wie Tasso's "Aminta", Guarini's "Pastor Fido" auch auf Peele gewirkt hätten. Sie waren zwar in Italien aufgeführt [40]), aber es konnte nicht die leiseste Spur einer Beeinflussung Peeles festgestellt werden. Die italienischen Dramen aber, die den Dramen Tassos und Guarinis vorausgingen, weisen denselben gemischten Charakter auf wie A. P. So das erste Pastoraldrama Italiens, das sich von der Einfluß-Sphäre des religiösen Dramas losgelöst hatte: Poliziano's "Favola d'Orfeo" stellt mythologische Typen neben pastorale Personen [41]). Dieselbe Mischung zeigt Niccolo da Correggio's "Cefalo", der auch die vermittelnden Typen, Nymphen und Waldgötter hat [42]). Und Beccari in seinem "Sacrificio" gibt einen gewissen Abschluß bis zum Erscheinen Tassos [43]). Neben dem pastoralen Ton steht nicht nur die klassische Mythologie, sondern hier ist schon die Maske für die Ausgestaltung und Dekoration herangezogen. Eine Beeinflussung Peeles liegt aber nur so weit vor, als der englische Dichter ein Muster finden konnte, in welcher Weise eine Vereinigung der Elemente möglich war. Der Erweis einer direkten Inanspruchnahme der italienischen Dramen konnte nicht erbracht werden. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß Peele sie gekannt hat, denn wandernde italienische Schauspieler haben sie auch in England zur Aufführung gebracht. Diese Schauspielergesellschaf-

[40]) W. Keller — G. Churchill: a. a. O. S. 298 ff.
[41]) W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. II. S. 205/206.
[42]) W. Creizenach: a. a. O. II. S. 206.
[43]) W. Creizenach: a. a. O. II. S. 367.

ten haben England von 1573 an besucht, und haben, wie Chambers näher ausführt[44]), verschiedene "Pastorals' dargestellt, nicht nur Tasso's "Aminta", sondern auch solche Dramen, die mythologische Bestandteile aufweisen. In den "Princely Pleasures at Kenelworth", die für Peele ebenfalls vorbildlich wurden, trat ein italienischer Schauspieler auf[45]). Vor allem aber ist es wahrscheinlicher, daß Peele die Werke eines Poliziano und Corregio kannte, als daß er sich, wie unten genauer auszuführen sein wird, eng an die pastoral-mythologische "Tragicommedia" des viel unbekannteren und unbedeutenderen Neapolitaners Paullili angeschlossen haben soll.

Immerhin bleibt eine solche Annahme Mutmaßung. Ein anderer Weg aber zeigt offen, wie Peele zu dem Kunstgriff der Verschmelzung gelangen konnte. Wir sahen, daß englisches Vorbild ausgeschlossen, daß italienisches Beispiel unsicher ist, aber Peele konnte sich dank seiner Universitätsbildung am klassischen Muster orientieren. Die klassische Dichtung zeichnet den Austausch vor und eindrucksvoll konnte Peele aus Ovid's "Heroides", auf die er sich stützt, ersehen, wie pastorale und mythologische Scenen miteinander wechseln. Das Idyll des Paris mit Oenone wird beschrieben (Heroides, V, 12—30). Paris stellt sich selbst als Schäfer vor (Epistulae Sabini III.), während weiter Jupiter, Pallas, Juno, Venus und Cupido erwähnt werden.

Wird endlich Spenser's "Shepherds Calendar" hinzugezogen, dann vermehren sich die pastoralen Typen um die der drei Schäfer.

Das Vorbild für die Verschmelzung macht sich also in doppelter Auswirkung bemerkbar. Einmal durch die mögliche Aufführung von italienischen Pastoralen, die denselben Mischcharakter zeigen wie A. P.; auf der anderen Seite steht das klassische Vorbild.

Die These bleibt bestehen, daß in England Peele der erste war, der auf dramatischem Gebiet durch die Verbindung von mythologischen-, pastoralen- und Maskenbestandteilen eine neue Richtung einschlug und die Blütezeit der pastoralen Dramen wirkungsvoll vorbereitete.

Peele konnte in allen Stücken schon Vorhandenes verwerten. Die Frage nach seiner dramatischen Kunst wird dahingehend gestellt werden müssen, in welcher Weise er die einzelnen Elemente aufeinander bezog. Es ist wesentlich, daß alle Elemente auf der gleichen Stufe gehalten werden, daß keine Ueberordnung, sondern eine Nebenordnung besteht. Dadurch wird trotz der Mischung eine Einheitlichkeit geschaffen, die ohne ein übermäßiges Hervortreten eines Bestandteiles nicht hätte erreicht werden können. Rein äußerlich ist diese Verbindung dadurch gegeben, daß die Götter familiär mit den Menschen verkehren, daß sie sie sogar zum Richter anrufen (Verknüpfung von Mythologie und Pastoral), daß die Königin durch die Nymphe der Gottheit Diana vorgestellt wird und diese Göttin die Huldigung ausspricht (Mythologie und Allegorie des Entertainment). Diese Verschmelzung ist vollauf gelungen, und es kann nicht dem Vorwurf von Miß Welsford beigepflichtet werden: "He does not succeed in

[44]) E. K. Chambers: a. a. O. II. S. 261 ff. und Feuillerat: a. a. O. S. 227.
[45]) E. K. Chambers: a. a. O. II. S. 262.

fusing compliment, lyric, and story into an artistic whole"[46]). Es ist unbedeutend, daß der Prolog auf die eigentliche Trojatragödie hinweist, während das Stück, "a piece of extravagant flattery written in pastoral style"[46]), nicht über die Vorbereitung dieser Tragödie hinauskommt. Wichtiger ist, auf die dramatische Kunst bezogen, daß die verschiedenen Strömungen doch zu einem künstlerischen Ganzen vereint sind, denn wenn der am wenigsten in die Handlung eingreifende Teil der Maskenelemente gestrichen würde, entstände immerhin eine empfindliche Lücke. Was bliebe von der Scene zwischen Paris und Oenone ohne den Gesang als eine Liebesbeteuerung und eine Aufzählung von mythologischen Namen und Taten? Kann es in diesem Akt eine großartigere Steigerung geben als den Tanz?

Bisher war die Rede nur von den Bestandteilen gewesen, die von Dramengattungen ausgehen, die der Hofsphäre und weniger dem Volkstheater entstammen. Eine Untersuchung über die Bestandteile, die das Volkstheater beiträgt, ist fast negativ, denn außer einer einzigen Scene deutet nichts darauf hin, was an Charakteren oder Motiven hier entlehnt wäre. Die burleske Episode von der Bestrafung der Thestylis und dem Auftreten des Bauernlümmels ruft die Erinnerung wach an die derben Einlagen der Mysterien und Moralitäten und an die Interludien, die ja im besonderen Maße groteske und komische Personen auftreten lassen. Doch das Volkstheater kann nur die Tendenz der Einführung burlesker Elemente erklären, während schon in der antiken Pastoraldichtung burleske Figuren auftauchen. Das Motiv der Bestrafung einer Frau, die Liebe zurückweist, ist auch im italienischen pastoralen Drama ausgebildet.

Damit wird die Frage aufgeworfen, ob Peele neue Motive erfunden und angewandt hat, oder ob es sich im A. P. um die Zusammenstellung von Motiven handelt, die ihren Einzug in die Literatur bereits gehalten haben. Das allgemeine Thema, der Streit um den Apfel als Preis der Schönheit, und die handelnden Personen sind von solcher Konventionalität, daß eine durchgreifende Neuerung zunächst ausgeschlossen erscheint. Der Streit der Göttinnen war des öfteren dramatisch behandelt worden. In einem pastoralen Spiel des Ragusaners Nalješkocić[47]) treten an die Stelle der Göttinnen sogar schon Nymphen. Ein Beweis, wie weit sich pastorale Anschauung des mythologischen Sagenstoffes bemächtigt hatte, und wie weitverbreitet diese Stoffe in der Renaissanceliteratur waren. Häufiger sind Scenen mit rein pastoralen Figuren vertreten, die wiederum auf die klassische Hirtendichtung zurückgehen oder erst im Renaissancedrama neu geschaffen werden. Bei Vergil stehen Klagen der unglücklichen Liebhaber, und ebenfalls Vergil führt den Gedanken des Selbstmordes aus Liebesgram an, während das Hirtengedicht der Renaissance die Figur der Nymphe als Geliebte eines Schäfers entwickelt[48]). Ebenso stellt die Ekloge dieser Zeit die spröde Nymphe mit dem unglücklich Liebenden zusammen[49]). Vom dramatischen Standpunkt aus ist die Einführung eines zweiten Liebespaares bemerkenswert, wie es in "giocose moderne e facetissime eclogue pastorali" des Venetianers Andrea Calmo 1553[50]) geschieht. Ebenfalls nicht neu ist der Gedanke der Liebe auf Befehl, durch die entweder Verwicklungen gelegt oder gelöst oder Strafen eingeleitet werden. So muß in einer "ecloga pastorale" des Luca di Lorenzo aus Siena nach dem Willen Cupidos Diversa

[46]) E. Welsford: a. a. O. S. 278.
[47]) Creizenach: a. a. O. II. S. 517.
[48]) Creizenach: a. a. O. II. S. 196.
[49]) Creizenach: a. a. O. II. S. 197.
[50]) Creizenach: a. a. O. II. S. 363.

dem eiskalten Fantasia folgen. Ebenso muß Cupido in "Piglia il Peggio" des Giovanni Roncaglia in das Schicksal der spröden Erminia eingreifen [51]). Er trifft sie mit dem Pfeil, und sie ist dem Bauern Ruspolo verfallen. Die beiden letztgenannten Dichter gehörten einer Art Meistersingerschule, der "Congrega dei Rozzi" in Siena an, die besonders den tölpelhaften Bauern zu einer Hauptfigur machten. In der "Pomona" [52]) des Alticozri tritt neben Pomona, Pan und Silvanus auch der Bauerndümmling auf. Die Bestrafung der ungetreuen Liebhaber kann auch auf andere Weise als durch die aufgezwungene Liebe erfolgten. Ariost berichtet im "Orlando furioso" [53]) von Martern in der Hölle, die Frauen, die die Liebe zurückwiesen, erdulden mußten.

So sind manche Motive durch italienische Dramatiker einer Zeit, die vor Peele lag, ausgebildet worden. Diese Vorwegnahme erstreckt sich nicht nur auf Einzelzüge, sondern die Einkleidung eines großen Komplimentes in ein Drama mit pastoralen und mythologischen Typen ist ebenfalls in Italien vor Peele ausgebildet. Giovanni Santi dichtet 1488 in Urbino für eine Hochzeit ein Spiel [54]), wo in dem Urteilsspruch, der einem Streit zwischen Juno und Diana folgt, Komplimente für das Paar eingewoben sind. 1489 wird in dem Festspiel des Bellincioni zu Ehren Isabellas von Neapel der ganze mythologische Apparat aufgeboten [55]). Die Götter rühmen die Schönheit der jungen Fürstin, Venus gibt sich geschlagen, und am Schluß überreichen die drei Grazien Geschenke.

Es ist also schon ein gut Teil der Motive vorhanden, die im A. P. noch einmal zur Verwendung kommen. Es ist kaum denkbar, daß Peele diese Motive, die in einzelnen Stücken einzeln auftreten, durch eine genaue Kenntnis der Dramen erlangt hat. Es ist vielmehr wahrscheinlicher, daß mit dem Einbruch des italienischen Einflusses auf England diese Einzelzüge ganz allgemein bekannt wurden. Peele selbst war des Italienischen mächtig. Er konnte der Versuchung, seine Kenntnisse dieser Sprache im A. P. zu zeigen, nicht widerstehen. Doch die Vermutung liegt nahe, daß Peele auch ohnedies dem italienischen Einfluß nicht hätte entgehen können, denn dazu war der geistige Austausch zwischen beiden Ländern zu stark. Das italienische Vorbild wirkte nicht nur auf den Politiker, Kaufmann oder Höfling, sondern in starkem Maße auch auf den Dichter ein. Chambers [56]) führt aus, daß vor dem Erscheinen des A. P. eine Anzahl von italienischen Schauspielergesellschaften in England italienische Stücke aufführten, sodaß auf diese Weise ohne die Vermittlung englischer Reisender das italienische Theater direkt einwirken konnte.

Die Auffassung von einer Schuld Italien gegenüber verdichtet sich noch, wenn die Erzeugnisse pastoraler Poesie, die in England selbst geschaffen waren, zur Betrachtung herangezogen werden. Es wurde schon erwähnt, daß die Maske von Italien her neuen Antrieb erfuhr, und es ist interessant festzustellen, daß nach der Berührung mit Italien nach und nach die Zahl der eingeführten mythologischen Figuren zunimmt, was allerdings nicht allein auf italienischen Einfluß zurückzuführen ist. 1559 wird am Hofe eine Maske aufgeführt [57]), die ausgesprochen mythologischen

---

[51]) Creizenach: a. a. O. II. S. 362.
[52]) Creizenach: a. a. O. II. S. 209.
[53]) Orlando furioso: 34, 43.
[54]) Creizenach: a. a. O. II. S. 201.
[55]) Creizenach: a. a. O. II. S. 202.
[56]) Chambers: a. a. O. II. S. 261/65.
[57]) s. o. S. 7.

Charakter trägt. Es treten auf Diana mit ihren Nymphen [58]), ihnen gegenüber Actaon als Jäger, von Hunden begleitet [59]). Es macht sich hier schon ein leichter Uebergang zum Pastoralen bemerkbar. In den Rechnungsbüchern, die der Master of the Revels führt, werden Kostüme für "Venuses and Nymphs" aufgeführt [60]), ebenso für Diana und ihre Nymphen [61]). Hier werden auch die "Allmaynes" [62]), die Peele in der Show der Pallas brauchte, erwähnt. Im übrigen beschränkt sich das Auftreten von mythologischen Figuren auf wenige Masken und hier treten sie keineswegs in den Vordergrund. 1562 ist eine Maske entworfen [63]), die Pallas inmitten von rein allegorischen Figuren als eine Art Prologsprecherin zeigt. 1566 führt Mr. Pound, Mitglied von Lincoln's Inn, Diana, Venus, Pallas und Juno ein [64]), Es war jedoch nicht möglich, eine Maske mit einem deutlichen pastoralen Einschlag zu finden, sodaß unseres Wissens Peele von dieser Seite her für die Einführung pastoraler Elemente in das A. P. keine Anregung finden konnte. Denn die wenigen pastoralen Masken vor dem A. P. zeigen nicht die idealisierende, ein wenig sentimentale Tendenz, wie sie im A. P. zu Hause ist. Besonders ist diesen die Beschreibung des Schäferlebens, in seiner gewollten Schlichtheit und Einfachheit als Kontrastierung zum Stadtleben, wie Paris sie am Schluß seiner Verteidigung bringt, fremd.

Anders könnte es sich mit dem Volkstheater verhalten. Es finden sich in den religiösen Dramen Schäferscenen, die sich jedoch deutlich von denen des A. P. unterscheiden. Wir treffen hier nicht die idealistisch-romantische, sondern vielmehr eine derb-realistische Seite und Tendenz, wie sie uns etwa in den Townley-Mysterien entgegentreten. Auch in der pastoralen Lyrik handelt es sich eher um ein Bauernmädchen als Geliebte als etwa um eine Nymphe, die die Jagd der Liebe vorzieht. Die Typen, wie sie im A. P. leben, stammen aus einer späteren Zeit, als schon Spenser seinen Schäferkalender veröffentlicht hatte, als Italien in England seinen Einfluß ausübte. Die Personen, die Peele schafft, entsprechen in höherem Maße den Personen, wie sie in italienischen mythologischen und pastoralen Dramen vorkommen als wie England sie ursprünglich gegeben hatte. Es sind vor Peele nur zwei Beispiele bekannt, wo auch in England schon pastorale Bestandteile, wie sie in Italien Mode waren, in Dramen, oder besser Entertainments, die sich dem dramatischen Stil nähern, in Erscheinung treten. Es sind Gascoigne's "Entertainment at Kenelworth" und Sidney's "Lady of May", während von einem anderen Stück: "A Greek Maid", a pastorall or historie, nur der Titel erhalten ist. Für Gascoigne hat Thorndike [65]) nachgewiesen, daß er der erste war, der aus ähnlichen italienischen Stücken Bestandteile für sein Entertainment verwandte. Für Sidney liegt der italienische Einfluß ebenfalls offenkundig, in der Person des Schulmeisters Rombus besonders, des Pedanten, einer stehenden Figur der italienischen Komödie. Doch weder bei Gascoigne noch bei Sidney ist eine solche Fülle von pastoralen Elementen vorhanden wie im A. P. Das A. P. ist das erste Stück, wo pastorale Bestandteile, die in italienischen Dramen verteilt und verstreut

---

[58]) Feuillerat: a. a. O. S. 431
[59]) Feuillerat: a. a. O. S. 38.
[60]) Feuillerat: a. a. O. S. 22.
[61]) Feuillerat: a. a. O. S. 43.
[62]) Feuillerat: a. a. O. S. 23.
[63]) Chambers: a. a. O. I. S. 159.
[64]) Chambers: a. a. O. I. S. 162.
[65]) Pastoral Elements in the English Drama before 1605. Mod. Lang. Not. XIV. S. 231.

waren, wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und für die dramatische Idee nutzbar gemacht werden. Nicht in der Originalität liegt Peeles Verdienst, sondern in der Verwendung und Verbindung von möglichst vielen Elementen, die dem Stück eine größere Buntheit, Lebendigkeit, Frische und Mannigfaltigkeit verleihen. Es finden sich im A. P. die spröde Nymphe, die Nymphe als Geliebte des Hirten, die befohlene Liebe zu einem Bauerntölpel, das doppelte Liebespaar, der unglücklich Liebende und sein Selbstmord, und endlich die Erzählung von der Strafe für ungetreue Liebhaber. Uebrigens scheint die Einführung des burlesken Elementes wieder auf eine Mittelstellung des A. P. hinzudeuten. Der Idealstil des Pastoralen, wie er sich bei Tasso und Guarini vervollkommnet, ist noch nicht gänzlich zum Durchbruch gelangt; es sind noch deutliche Anklänge spürbar an die rohere Form, wie sie bei den Rozzi gepflegt wurde.

Zunächst ist zusammenfassend zu sagen: A. P. kann nicht scharf einer bestimmten Gattung zugewiesen werden. Es finden sich Bestandteile, die aus der Maske, dem pastoralen Drama und dem Entertainment stammen. Im allgemeinen erfindet Peele keine neuen Motive, sondern er übernimmt sie aus dem Italienischen. Diese Motive kommen im Gefolge der Renaissance nach England und werden hier durch italienische Schauspieler bekannt gemacht. Außerdem ist die genauere Kenntnis eines Stückes nicht ausgeschlossen, da Peele des Italienischen mächtig war. Seine Bedeutung liegt darin, daß er zum ersten Mal pastorale Motive in großer Zahl aufgenommen und in einem einheitlichen Rahmen verarbeitet hat.

Es wurde darauf hingewiesen, daß schon in italienischen Komplimentierdramen die Gottheiten einer Person huldigen. Viel ausgeprägter findet sich diese Tendenz in den englischen Entertainments, die der Königin Elisabeth auf ihren Reisen geboten wurden. Sie sind so zahlreich, daß kaum anzunehmen ist, daß Peele in dieser Richtung Anleihen aus Italien machen mußte, daß ihm vielmehr England hier Vorbild sein konnte. Die Grundidee im A. P., daß Gottheiten irgend etwas beanspruchen, es zu Gunsten der Königin abtreten und dabei freudig die Ueberlegenheit der Herrscherin anerkennen, ist durchaus nicht neu. Allerdings waren diese Unterhaltungen der Königin nicht in ausgefeilter dramatischer Form dargeboten worden; zumeist handelte es sich um bloße Rezitationen. Als Elisabeth 1578 nach Norwich kam, wurde ein Entertainment aufgeführt, in dem Götter und Göttinnen auftreten und Geschenke überreichen. Pallas sagt:

"I give not thee this booke to learne thee aught,
For that I know already thou arte taught." [66])

und überreicht das Buch der Weisheit.

Juno:

"Is Juno rich? no, sure she is not so." und
"Thou art beloved of subjectes farre and nye,
Which is such wealth as money cannot bye." [67])

Venus spricht:

"Where bewty boastes, and favour doth not fayle,
What may I give to thee, O worthy wight?" [68])

---

[66]) J. Nichols: The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth. II. S. 162.
[67]) Nichols: a. a. O. II. S. 160.
[68]) Nichols: a. a. O. II. S. 161.

Daß Elisabeth die Eigenschaften von Gottheiten besitzt und über ihnen steht, wird noch einmal bei ihrem Auszug aus Norwich ausgesprochen:

"Hir kingdome all by Providence, Queene Juno doth uphold:
And of Minerva Lady learnd, is learned lore extold:
And Venus fayre of countenance hath beautie uncontrold.
These sundry giftes of goddesses three Elizabeth possesseth:
By Providence hir people's peace and comfort she increaseth:
Hir learning learning amplifies; her beautie never ceasseth.
I did but jeast, of goddesses to give them three the name:
This Lady maysi thou goddesse call, for she deserves the same:
Although she will not undertake a title of such fame." [69])

Aehnlich an einer anderen Stelle:

"Sustinet, ornat, habet, regnum, literaria, formam,
Provida, docta, decens, Juno, Minerva, Venus.
Singula dona trium simul Elizabetha Dearum
Provida, docta, decens, sustinet, ornat, habet.
Esse Deas lusi: Divinam dicimus istam:
Quamvis nec liceat nec libet esse Deam." [70])

Ebenfalls in Norwich wird in einer Ansprache ein Streit der Gottheiten verwertet. Jupiter wird als Schiedsrichter angerufen und erzielt den Ausgleich, indem er Elisabeth alle Tugenden zuspricht:

1) From slumber softe I fell aslepe,
From sleepe to dreame, from dreame to depe delight
Eche jem the gods had given the world to keepe
In princely wise came present to my sight:
Such solace then did sincke into my minde,
As mortall man on molde could never finde.

2) The Gods did strive, and yet their strives were sweete
Ech one woulde have a vertue of hir owne,
Dame Juno thought the highest place most meete
For hir, bicause of riches was hir throne.
Dame Venus thought, by reason of hir love,
That she might claime the highest place above.

3) The Virgins state Diana did prayse,
And Ceres praysde the fruite of fertile soyle:
And Prudence did dame Pallas chiefly rayse:
Minerva all for eloquence did strive.
They smylde to see their quarellyng estate,
And Jove himselfe decided their debate.

4) "My Sweetes (quoth he) leave of your sugred strife,
In equall place I have assignde you all:
A Soveraign Wight there is that beareth life,
In whose sweete hart I have inclosde you all.
Of England soyle she is the Soveraigne Queene,
Your vigors there do florish fresh and greene."

5) They skipt for joy, and gave their franke consent,
The noyse resounded to the hawtie skie:
With one lowd voyce they cryed al, "Content!"

[69]) Nichols: a. a. O. II. S. 175.
[70]) Nichols: a. a. O. II. S. 174.

They clapt their handes, and therewith waked I.
The world and they concluded with a breath,
And wisht long raigne to Queene Elizabeth. [71])

In einem Briefe, den Laneham, ein Gefolgsmann Dudley's, an einen Freund über "The Entertainment for the Queen at Killingworth Castle" schrieb, findet sich folgende Stelle, die die Erklärung zu einem lebenden Bilde gibt:

Ad Majestatem Regiam.

Jupiter huc certos cernens te tendere gressus
Caelicolas Princeps actutum convocat Omnes:
Obsequium praestare jubet Tibi quenque benignum.
Unde suas Sylvanus aves, Pomonaque fructus,
Alma Cerés fruges, hilarantia vina Liaeus,
Neptunus Pisces, tela et tutantia Mavors,
Suave Melos Phoebus, solidam longamque salutem.
Dii Tibi Regina haec (cum sis Dignissima) praebent:
Haec Tibi, cum Domino, dedit se et werda Kenelmi [72]).

Es tauchen in diesen Entertainments und bei Peele die gleichen Züge auf, die einen vollkommen konventionellen Charakter angenommen haben: Verzicht von Seiten der Götter auf etwas, was sie für sich allein beanspruchen und was sie auch für sich allein eigentümlich halten. So ist Juno immer stolz auf ihre Schätze, Pallas auf ihre Weisheit und Venus auf ihre Schönheit. Den Sinn, der in all den Huldigungen liegt, hat auch Peele am Ende des 5. Aktes ausgedrückt; Elisabeth gewinnt den Preis: For wisdom, princely state and peerless beauty. Es läßt sich auch hier die Feststellung machen, daß Peele wie bei den pastoralen Bestandteilen schon Vorgebildetes aufgenommen und im A. P. verwertet hat. Allerdings kann nicht erwiesen werden, ob Peele diese Entertainments nach ihrem genauen Wortlaut gekannt hat. Dennoch ist anzunehmen, daß ein junger Student in Oxford, der sich schon mit dramatischen Versuchen beschäftigt, mit Aufmerksamkeit die Besuchsfahrten Elisabeths verfolgt und an den einzelnen Entertainments Interesse nimmt, die allgemeine Anteilnahme erweckten. Um so sicherer scheint eine Abhängigkeit zu bestehen, da in dem erwähnten Brief Lanehams der Auftritt der drei Parzen geschildert wird, der dem im A. P. sehr ähnlich ist, und der als eine Huldigung in dieser Form anderswo nicht mehr aufgefunden werden konnte [73]). Es heißt da:

"The Parcae (as earst I shoold have said) the first night of her Majestiez cumming, they heering and seeing so precioous ado heer at a place unlookt-for, in an uplondish cuntree so far within the ream: preassing intoo every steed whear her Highnes went, whearby so duddld with such varietee of delyghts, did set aside their huswifre, coold not for their harts tend their work a whyt. But after they had seen her Majesty a-bed, gat them a-prying into every place: Olld hags! az fond of nuellties, az yoong girls that had never seen Coourt afore: but neyther full with gazing, nor wery with gadding; leaft of yet for that time, and at high midnight gate them gigling (but not alooud) into the Prezens-chamber: minding indeed, with their prezent diligens, too recompens their former slaknes.

So, setting themselvez thus dooun to their work, "Alas!" sayz Atropos, "I have lost my sheerz!". Lachesis laught apace, and woold not draw a

[71]) Nichols: a. a. O. II. S. 149.
[72]) J. Nichols: a. a. O. I. S. 433.
[73]) Nichols: a. a. O. I. S. 470.

threed: "And think ye, dames, that ile hoold the distaff, whyle both ye sit idle?' "Why, no, by my mootherz soll , quothed Clotho. Thearwith. fayr lapt in a fine lawn the spindel and rok, that dizend with pure purpl sylk, layd they safely up tooghyther, that of hir Majestyz distaff, for an eighteen dayz, thear waz not a threed spoon, I assure you. The too systers after that (I hard say) began their work again, that long may they continu: but Atropos hard no tydings of her sheers, and not a man that moned her loss. Shee iz not beloved surely; for this can I tell yoo. that whither it bee for hate too the hag, or loove to her Highness, or els for both, every man prayz God she may never find them for that woork, and so pray I dayly and duly with the devoutest . . ."

Die Aehnlichkeit dieser Beschreibung mit der Schlußscene im A. P. ist sprechend. Die Parzen verzichten darauf, ihren Faden für die Königin zu spinnen und beide Male läuft der Wunsch darauf hinaus, daß die Herrscherin noch lange erhalten bleibe. Sie geben ihre unheilvollen Geräte Elisabeth zum Geschenk. Und wenn nach der Beschreibung Clotho und Lachesis ihre Arbeit wieder aufnehmen, so ist doch Atropos zur Untätigkeit verdammt; im Grunde ist es dasselbe, als wenn sie ihre Schere zum Geschenk gegeben hätte. Es entspricht auch der Form nach einem Geschenk, wenn die drei Parzen das Tuch mit Faden, Spindel und Schere auf den Tisch in der "Prezens-Chamber" niederlegen, eine Handlung, die Peele deutlicher und wirkungsvoller darstellt. Es scheint mir eine klare Abhängigkeit Peeles von diesem Entertainment zu bestehen, sodaß gesagt werden kann, daß Peele Anregungen von allen Seiten in seiner Handlung verwertet.

Dennoch bedeutet diese Abhängigkeit nur eine teilweise, denn die Parzenscene stellt im Rahmen des Ganzen nicht mehr als eine Episode dar. Dasselbe gilt auch von den anderen angeführten Stellen, von denen nicht bewiesen werden kann, daß Peele sie gekannt und bewußt aufgenommen hat. Außerdem handelt es sich dort um sehr allgemeine Themen, wenn auch der Kern gegeben ist. Diese Einzelteile können zur Mitarbeit, zur Füllung und Ausschmückung dienen. Jedoch ist in den angeführten Stellen von pastoralen Scenen und vom Urteil des Paris keine Rede. Die Frage aber, ob Peele den Effekt, das Urteil des Paris im Sinne eines Komplimentes für Elisabeth umzubauen, frei erfunden hat oder ob er ihm in irgend einer Form dargeboten wurde, führt zur Auffindung der Quellen, die Peele sicherlich benutzt hat. Die Meinungen über die Art dieser Quellen gehen auseinander, und gerade A. P. spielt keine geringe Rolle in der Klärung der Frage, ob das pastorale Drama in England sich aus englischer Wurzel entwickelt habe oder ob es nur als eine Verpflanzung des italienischen Schäferspiels auf englischen Boden anzusehen ist. So ist von Schelling [74]) eine englische Quelle ausfindig gemacht worden, während Miss Jeffrey [75]) auf einer italienischen Vorlage besteht.

Schelling sieht in dem Entertainment, das in Kenilworth Castle von Leicester Elisabeth zu Ehren veranstaltet und von Gascoigne unter dem Titel "The Princely Pleasures at Kenelworth Castle" [76]) beschrieben wurde, und außerdem in einer Strophe von Gascoigne's "The Grief of Joye" die Quelle für das A. P. Die vierte Stanze im zweiten Gesang des "Grief of Joye" [77]) lautet:

---

[74]) F. E. Schelling: The Sources of Peele's "The Arraignment of Paris". Mod. Lang. Notes VII. S. 4.

[75]) V. M. Jeffrey: The Source of Peele's Arraignment of Paris. Mod. Lang. Review XIX. 1924.

[76]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 91 ff.

[77]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 526.

"This is the Queene whose onely looke subdewed,
Her prowdest foes, withowten speare or sheeld,
This is the Queene, whome never eye yet viewed,
But streight the hart, was forst thereby to yeelde,
This Queene it is, who (had she satt in feeld,
When Paris judged, that Venus bare the bell,)
Thee prize were hers, for she deserves it well."

Der Angelpunkt im A. P. liegt in dem Umschwung vom rein Arkardischen zum Höfischen, der Umbiegung des Urteilspruches in ein Kompliment. Nach Schelling liegt dieser Umschwung in Gascoignes Versen angedeutet. Hier wird des griechischen Mythos Erwähnung getan, der Peele natürlich geläufig sein mußte. Schelling nimmt also an, daß Peele durch diese Zeilen der Hinweis gegeben sei, wie mit Hilfe einer Dramatisierung der Vorgeschichte von Trojas Fall eine Verherrlichung der Königin gegeben werden konnte. Peele findet nur die Idee als solche, das Wie mußte ihm ganz überlassen bleiben.

Gascoigne konnte Peele, abgesehen von Einzelheiten für das Kompliment selbst, nur Umrisse und rohe Andeutungen geben. Demnach wäre die Einführung der Nebenhandlung mit Paris und Oenone, die spiegelnde Nebenhandlung mit Colin und Thestylis, die Versammlung der Himmlischen und die Verteidigung des Paris vor dem Rat der Götter Peeles eigene Erfindung. Ebenso die Motivierung, durch die Entscheidung Apolls die Huldigung vorzubereiten und durch Diana die Verteilung noch einmal vornehmen zu lassen.

Schelling beschränkt sich auf die Zitierung der Verse. Aber Gascoigne liefert weitere Einzelheiten. Peele findet den Weg vorgezeichnet, wie die Königin in die Handlung einbezogen werden kann. Er übernimmt aus den "Princely Pleasures at Kenelworth" die Darstellung der Königin als Nymphe und gibt ihr denselben Namen Zabeta. Gascoigne selbst beschreibt, wie Diana an der Küste jagt und sich beim Anblick des Landes ihrer verschwundenen Lieblingsnymphe Zabeta erinnert. Die Nymphen nehmen an, daß Zabeta sich im Gefolge Junos befinde. Doch alle vertrauen auf Zabetas Standhaftigkeit und hoffen, sie bald wieder zu finden. Sie suchen ohne Erfolg. Jupiter muß eingreifen und unter Merkurs Führung wird Diana zu Zabeta geleitet. Alle rühmen die Keuschheit und Weisheit Zabetas. Zunächst ist eine Stelle auffallend, die den schon bekannten Verzicht von Gottheiten, unter ihnen Pallas, Juno und Venus, zu Gunsten der Königin bringt:

"My sister first, which Pallas hath to name,
Envyed Zabeta, for hyr learned brayne.
My sister Venus, feared Zabetaes fame,
Whose gleames of grace, hyr beuties blase dyd stayne, . . .
My stepdame, Juno in hyr glyttering guyse,
Was nothing like so heavenlie to beholde:
Short tale to make, Zabeta was the wight,
On whom to thinke my heart now waxeth cold" [78]).

Die entsprechende Stelle im A. P. lautet:

"In state Queen Juno's peer, for power in arms
And virtues of the mind Minerva's mate,
As fair and lovely as the Queen of Love,
As chaste as Dian in her chaste desires:

[78]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 109.

The same is she, if Phoebe do no wrong,
To whom this ball in merit doth belong" [79]).

Das Land, in dem die Nymphe wohnt, ist England. Auf die Insellage wird bei Gascoigne Bezug genommen:

"What chase hath led us thus into this coast?" [80])

Gegenüber Peele:

"An auncient seat of kings, a second Troy,
Y— compass'd round with a commodious sea" [81]).

Der Name England wird bei Gascoigne direkt erwähnt:

"Now England short, a land of worthy fame" [82]).

während Peele den Ort Elysium nennt, aber auf England durch die Nennung der Untertanen schließen läßt:

"The place Elyzium higth . . . ." [83])
"Her people are y — clepèd Angli" [84]).

Dem Bericht über eine der Taten Zabetas bei Gascoigne:

"These civile people so rejoyce,
that you should give them lawes." [85])

entspricht bei Peele:

"She giveth laws of justice and of peace." [86])

Zur Ausschmückung hat Peele einzelne Stellen bei Gascoigne verwenden können. Die Königin wird von Silvanus begleitet. Er berichtet ihr, daß alle Anstrengungen für einen feierlichen Empfang gemacht seien:

"Dame Ceres and Dame Flora both,
will with you still indure.
Diana would be glad,
to meet you in the Chase:
Silvanus and the forrest Gods,
would follow you apace.
Yea Pan would pipe his part,
Such daunces as he can . . ." [87])

Ferner:

"Furthermore I will intreate Dame Flora to make it continually spring here with store of redolent and fragrant Flowers." [88])

Dieselben Personen mit ihren entsprechenden Tätigkeiten führt Peele für den Empfang der drei Göttinnen ein.

Flora: "the Queen of Flowers prepares a second spring." [89])

---

[79]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[80]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 108.
[81]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[82]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 108.
[83]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[84]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[85]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 100.
[86]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[87]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 129.
[88]) Cunliffe: a. a. O. II. S. 124.
[89]) Bullen: a. a. O. I. S. 11.

Diana wird anwesend sein: "Diana, mistress of our woods, her presence will not want" [90]).

Pan wird aufgefordert zu pfeifen: "Pipe, Pan, for joy" [91]),

und die Götter, eben Silvanus und die "forrest gods" tanzen:

"Then round in a circle our sportance must be;
Hold hands in a hornpipe, all gallant in glee" [92]).

Einigen sprachlichen Uebereinstimmungen kann natürlich keine Beweiskraft zugestanden werden Gascoigne: "Come, come, most perfect paragon," Peele: "This paragon, this only, this is she." Gascoigne: "A peerless pearle. peerless Prince." Peele: "This peerless Nymph."

Auch die Tatsache, daß bei Gascoigne wie auch bei Peele Diana die Lobpreisung ausspricht, ist nur von schwacher Beweiskraft. Denn wenn Peele die Einführung Elisabeths als Nymphe übernahm, konnte es nicht ausbleiben, daß Diana als ihre Herrin ihr Lob spendete.

Doch beschränkt sich die Gebundenheit Peeles nicht nur auf Gascoigne, sondern er ist im höchsten Maße, besonders in der Ausgestaltung der pastoralen Scenen und der weiteren Ausschmückung der Lobrede, Spenser verpflichtet. Nicht allein die Namen Colin, Hobbinol, Thenot, Diggon und Eliza entstammen dem "Shepherds Calendar", sondern Spenser enthob Peele auch der Mühe, die Charaktere, Eigentümlichkeiten und Haltung dieser Personen anzudeuten oder zu zeichen. Das gilt besonders von Colin, während die drei anderen Schäfer infolge ihres kurzen Auftrittes nur blasse Schemen vorstellen, aber dennoch die Züge der treuen, sorgenden Freundschaft für den unglücklich Liebenden, wie sie bei Spenser vorgebildet sind, auch bei Peele zeigen. Deutlicher noch wird Peeles Abhängigkeit, wenn die Einzelheiten, die in der Gesamtheit die Lobrede ausmachen, verglichen werden. Spenser hat die April-Ekloge dem Ruhm und Preis der Königin, Eliza, gewidmet, und es ist bezeichnend, festzustellen, daß fast alle die Einzelheiten, die Gascoigne nicht bot, Spenser entlehnt sind. Das Thema als solches war ja konventionell genug, sodaß nur diese Einzelheiten den Abhängigkeitsbeweis bringen können. Immerhin ist es auffallend, daß Peele die Kleidung der Königin erwähnt, und daß auch Spenser in einer ganzen Strophe das Aeußere der Königin beschreibt.

Spenser:

"See, where she sits upon the grassie greene
(O seemely sight!)
Yclad in Scarlot, like a mayden Queene,
and ermines white:
Upon her head a Cremosin coronet,
With Damaske roses and Daffadillies set:
Bayleaves betweene,
And primroses greene,
Embellish the sweet Violet." [93])

Peele:

"And on her head, as fits her fortune best,
She wears a wreath of laurel, gold, and palm;

---

[90]) Bullen: a. a. O. I. S. 8.
[91]) Bullen: a. a. O. I. S. 13.
[92]) Bullen: a. a. O. I. S. 15.
[93]) Spenser: Works. The Aldine Edition. I. S. 32.

Her robes of purple and of scarlet dye;
Her veil of white, as best befits a maid" [94]).

Die Musen werden aufgeboten, Elisa zu besehen:

Spenser:

"I see Calliope speede her to the place,
where my Goddesse shines;
And after her the other Muses trace,
with their violines.
Bene they not Bay braunches which they do beare,
All for Elisa in her hand to weare?
So sweetly they play,
And sing all the way,
That it a heaven is to heare" [95]).

Peele:

"In honour of whose name the Muses sing" [96]).

Ebenso die Grazien:

Spenser:

"Lo! how finely the Graces can it foote
to the Instrument:
They dauncen deffly, and singen soote,
in their merriment." [97])

Peele:

"The lovely Graces were not far away,
They threw their balm for triumph of the day." [98])

Selbstverständlich wird, wie auch bei Gascoigne, auf die Jungfräulichkeit und Gelehrsamkeit der Königin angespielt. Phöbus ist von der Schönheit der Elisabeth so geblendet, daß er sich schamvoll zurückzieht:

"I saw Phoebus thrust out his golden hedde,
upon her to gaze.
But, when he sawe howe broade her beames did spredde,
it did him amaze.
He blusht to see another Sunne belowe,
Ne durst againe his fyrye face out showe.
Let him, if he dare,
His brightnesse compare
With hers, to have the overthrowe". [99])

Dasselbe, nur mit Vertauschung der Person, zeigt Peele:

"On whom our country gods so often gaze . . . . [100])
Then first gan Cupid's eyesight wexen dim;
Belike Eliza's beauty blinded him." [101])

---

[94]) Bullen: a. a. O. I. S. 70.
[95]) Spenser, a. a. O. I. S. 33.
[96]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[97]) Spenser: a. a. O. I. S. 34.
[98]) Bullen: a. a. O I. S. 70.
[99]) Spenser: a. a. O. I. S. 32.
[100]) Bullen: a. a. O. I. S. 69.
[101]) Bullen: a. a. O. I. S. 103.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß gerade die Lobrede eine, allerdings gedrängtere und knappere, Zusammenstellung von Motiven ist, die bei Gascoigne und Spenser vorgebildet sind.

Wie geläufig übrigens die Paris-Sage den Dichtern der Zeit war, und wie allgemein Paris als Prototyp des Schäfers angesehen wurde, ist ebenfalls aus Spenser zu ersehen, der in der Juli- und August-Ekloge Paris zweimal erwähnt.

Im Gegensatz zu Schelling schränkt die Auffindung einer italienischen Quelle durch Miss Jeffrey die Annahme von Peeles Eigenschaften stark ein. Miss Jeffrey gibt zu, daß Peele Gascoigne gekannt haben mag, aber nach ihr wird diese Abhängigkeit bedeutungslos durch die Tatsache, daß nicht allein das Urteil des Paris, sondern auch die Umwandlung in ein Kompliment schon 1566 von einem Neapolitaner, Anello Paullili, dramatisch ausgebaut ist. Es handelt sich um eine Trilogie, deren erster Teil "Il Giuditio di Paride, Tragicommedia o tradittione" nach Miss Jeffrey mit A. P. eine außerordentlich starke Uebereinstimmung aufweist. Die Stärke der Beweisführung für diese Abhängigkeit liegt in der Gestaltung der Nebenhandlung, die im "Giuditio di Paride" von drei Personen, Flori, dem primo und secondo pastore getragen wird. Das Liebespaar bilden Flori und der primo pastore, die zusammen singen und sich mythologische Rätsel aufgeben. Zu ihnen gesellt sich der secondo pastore, der ebenfalls Flori liebt und ihr folgt; aber, von Flori geneckt und zurückgewiesen, entsagt und Venus für seine Erlösung aus Liebesbanden Dank sagt. Die Abhängigkeit erschöpft sich aber nicht in der Uebernahme der Nebenhandlung, sondern auch die Scenen mythologischen Charakters im A. P. sollen auf das italienische Vorbild hinweisen. Die Ueberredungskünste, die die Göttinnen anwenden, um Paris zu beeinflussen, stützen den Beweis. In beiden Stücken rühmt sich Juno ihrer majestätischen Macht, Pallas ihrer Weisheit und Tugend, Venus ihrer Schönheit und ihres äußerlichen Reizes. Miss Jeffrey versucht in ihrem Ergebnis zu zeigen, daß Peele von dem italienischen Muster vollkommen abhängig ist. Nach ihr sind dem italienischen Vorbild entnommen: die Nebenhandlung, die Scene zwischen Paris und den Göttinnen, Stücke aus der Verteidigungsrede des Paris, die Umwandlung in ein Kompliment, Beschreibungen des Schäferlebens. Der einzig originelle Gedanke Peeles ist nach Miss Jeffrey die Eingebung, Paris vor dem Rat der Himmlischen erscheinen zu lassen.

Ohne die Annahme einer Abhängigkeit Peeles von Paullili einzuschränken, sei festgestellt, daß Peele teilweise, besonders in der dramatischen Konstruktion, über Paullili hinausgeht. Zweifellos besteht sein größtes, seiner dramatischen Kunst und Arbeitsweise ein gutes Zeugnis ausstellendes Verdienst darin, daß er im A. P. die Haupt- und Nebenhandlung eng verbindet, indem er den primo pastore ganz fallen läßt und an seine Stelle Paris setzt, der auch in der Haupthandlung stark hervortritt. Er vermeidet auf diese Weise eine Isolierung, ein Fehler, in den er sonderbarerweise gleich wieder verfällt. Während nämlich Paullili den secondo pastore einen Anhänger der Flori sein läßt, stellt er die drei Personen, Flori, den primo und secondo pastore, geschlossen in eine Gruppe und eine Scene. Peele aber trennt und spaltet auf, wenn er den secondo pastore in der Gestalt des Colin nicht als Liebhaber der Flori-Oenone, sondern einer Schäferin, die bisher noch garnicht in Erscheinung getreten war, wiedergibt. Er muß der Colin-Episode Selbständigkeit verleihen, und hier begegnet ihm die Hauptschwierigkeit, ein Mittel zu finden, das den lückenlosen Anschluß an die übrige Handlung ermöglicht. Peele hat dieses Mittel nicht gefunden, dennoch kann ihm daraus kein Vorwurf erwachsen, weil sich auch hier für das A. P. eine typische

Mittel- und Zwischenstellung bemerkbar macht. Einmal kommt Peele über die alte Anordnung des Nacheinander, des beziehungslosen Nebeneinander, wie es uns in Mysterien und Moralitäten entgegentritt, nicht hinaus; während auf der anderen Seite sich bereits der große Aufschwung der dramatischen Kunst leise ankündigt. Es ist das Mittel der Handlungsunterbrechung, das Peele mit dem Erfolg anwendet, daß die Handlung nicht fortschreitet, sondern still steht, eine Erscheinung, die sich in der ganzen Dramenproduktion, auch in den Interludien John Heywoods findet. Es mag auch der Wunsch Peeles, Modeartiges, Füllendes auf die Bühne zu bringen, mitgesprochen haben. Auf der anderen Seite gewinnt Peele mit der Einführung eines zweiten Liebespaares den Vorteil, durch die Gleichheit der Motive auch die Paris-Oenone-Handlung zu unterstreichen und stärker hervorzuheben. Für die Ausgestaltung der Nebenhandlung ist Paullili nicht allein maßgebend gewesen. A. H. Gilbert[102]) läßt zwar eine Abhängigkeit Peeles von Paullili als möglich bestehen, weist aber darauf hin, daß Paullili ein unbedeutender und unbekannter Dichter war, daß andere italienische Pastoraldramen in England verbreitet waren, und daß endlich schon in klassischen Dichtungen (Ovid, Vergil, Euripides), die Peele sicherlich gekannt und für Einzelheiten benutzt hat, die Vermischung von Pastoral und Mythologie durchgeführt war. Außerdem war die dramatische Ausführung der Idee auch von anderen, außer Paullili, gegeben[103]). Ueberhaupt muß Miss Jeffreys Annahme von einer durchgehenden Beeinflussung Peeles durch Paullili abgeschwächt werden. Spenser liefert in seinem "Shepherds Calendar" nicht nur die Namen für Colin und die drei Schäfer, sondern er gibt besser als Paullili ein Bild eines unter der Liebe leidenden Schäfers. Es ist bemerkenswert, wie eine allmähliche Steigerung zum Tragischen zutage tritt. Paullili schildert einen anonymen, den Dichter also wenig interessierenden, secondo pastore, der seine Zurückweisung anscheinend nicht zu tief bedauert, der sich mit einem Zornesausbruch gegen die Frauen im allgemeinen begnügt. Spensers Colin erschöpft sich in Klagen und läßt am Schluß einige Andeutungen über seinen Ausgang fallen, während erst Peele als Dramatiker lange Gefühlsergüsse durch das tätige Handeln seiner Personen ersetzt und Colin sich nach einer kurzen Klage den Tod geben läßt.

Zusammenfassend kann für die Abhängigkeit Peeles bezüglich der Nebenhandlung gesagt werden: von Paullili kann natürlich die Anregung, überhaupt die Nebenhandlung einzuführen, ausgegangen sein. Der secondo pastore bietet das Modell für den zurückgewiesenen, klagenden Hirten. Sicher ist aber, das Spensers Colin das Muster für den zurückgewiesenen, klagenden Hirten gewesen ist, umso mehr, da auch die Namen der übrigen Hirten von Spenser entlehnt sind, und Peele darüber hinaus Anleihen bei Spenser machte. Auf altitalienische Quellen geht die Geschichte vom Schicksal der Thestylis zurück. Peele machte unter Zuhilfenahme Spensers und italienischer Quellen eine Nebenhandlung, von der er aber durch Einführung einer neuen Person (Thestylis) eine reflektierende Unter-Nebenhandlung, die spiegelnde Nebenhandlung, abspaltet.

Wie für die Nebenhandlung, so ist auch für die anderen Scenen Paullili nicht alleiniges Vorbild, vielmehr kann hier englisches Muster als wahr-

---

[102]) The Source of Peele's Arraignment of Paris. Modern Language Notes. XLI. 1926.

[103]) s. die Liste von Dramatisierungen des Paris-Urteils, aufgestellt von C. R. Baskervill: Some Evidence for Early Romantic Plays in England. Modern Philology. XIV. 1916—17.

scheinlicher angenommen werden. Die Göttinnen rühmen ihre Vorzüge in einer Weise, wie sie Peele aus dem englischen Entertainment bekannt ist. Konventionell ist auch die Uebergabe des Preises an die Königin. Schon 1532, beim Einzug der Anne Boleyn in London, wurde der Streit der Göttinnen ähnlich umgestaltet dargeboten [104]). Ein Vergleich des Entertainment mit A. P. läßt nicht erkennen, ob Peele diese Schöpfung gekannt hat, denn das Entertainment beschränkt sich mit wenigen Worten auf die Versprechungen der Göttinnen und auf die Abänderung des Urteils im höfischen Sinne. Fest steht, daß Paullili nicht als einziger die Wendung des Urteils bieten konnte. Auch die Malerei nahm das Motiv auf. W. Keller hat in seiner „Englischen Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung" als Illustration zu Peeles Stück ein Gemälde, das sich in Hamptom Court befindet, abgebildet, auf dem 1569 der Maler Lucas de Heere Elisabeth darstellt, vor der die drei Göttinnen als Ueberwundene stehen [105]).

Am auffallendsten und sprechend für die allgemeine Haltung, die durch Italien in England bedingt ist, erscheint die Deutung, die Pallas dem Begriff der Schönheit gibt. Es war Mode geworden, in gewandter und philosophisch durchdachter Konversation Fragen ganz allgemeinen Inhaltes zu beantworten oder Themen über Liebe, Schönheit, das Ideal des höfisch vollendeten Mannes, über vielfach abstrakte Dinge in der Unterhaltung abzuwandeln. So wird die innere Schönheit der äußeren vorgezogen. Göttliche Schönheit muß nachgeahmt werden, doch diese ist absolute Vollkommenheit, Weisheit und Tugend. Es entspricht diese Anschauung vollkommen den Darlegungen der Pallas. Nach ihr ist die Schönheit "no outward beauty, but dwells within. This beauty is the beauty of the mind: this fairness, virtue hight in general. This beauty wisdom hight" [106]). In demselben Sinn wird die Liebe behandelt. Alle Schönheit geht verloren, wenn reine Sinnlichkeit in Erscheinung tritt. Wahre Liebe ist der Wunsch nach Vereinigung mit dem Schönen. In einer Auswirkung erschöpft sich diese Liebe in schöner Unterhaltung mit der geliebten Person Diese Auffassung macht sich Peele zu eigen, wenn er Paris und Oenone als vollkommene Unterhaltungskünstler vorführt, denn Paris rühmt von der Nymphe, daß sie "a special grace in telling stories" [107]) habe, und er fragt auch, über was sie sich unterhalten wollen. Unverkennbar in dieser Richtung liegt auch die Frage des Paris an Venus: "But tell me gracious goddess, for a start and false offence hath Venus or her son the power at pleasure to dispense?" [108]) Diese Frage entspricht im Geist ganz denen, die im Unterhaltungskreise gestellt wurden und die eben zum großen Teil von der Liebe handelten. Peele steht ganz unter dem Einfluß der Zeitströmungen, und es ist wahrscheinlicher, daß Ideen, die überall im Schwange waren, ihn eher ergriffen als das specielle Werk des Paullili. Wenigstens aber hat die allgemeine Geisteshaltung an Peele nicht spurlos vorüberziehen können. Gedanken, die alle Gebildeten erregten und bewegten, haben im A. P. ihren Niederschlag gefunden.

Eine Aufzählung der Anteile der einzelnen Quellen ergibt folgendes Bild:

1. Ausschmückende Einzelheiten im 5. Akt, die Schäfernamen und die Figur Colins, stammen von Spenser.
2. Die Andeutung, wie die Königin in die Handlung einzubeziehen ist.

---

[104]) Das Entertainment ist im Wortlaut zitiert bei J. P. Collier: History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare. II. S. 446.
[105]) S. 54.
[106]) Bullen: a. a. O. I. S. 26.
[107]) Bullen: a. a. O. I. S. 17.
[108]) Bullen: a. a. O. I. S. 44.

sowie Einzelzüge, die Peele zur Ausgestaltung der ersten Scene und des 5. Aktes verwertet, finden sich allein in den "Princely Pleasures at Kenelworth" von Gascoigne.

3. Gascoigne und Paullili können beide die Anregung für die Umgestaltung der griechischen Sage gegeben haben, wobei Paullili die größere Ausführlichkeit hat. Ebenso weisen auf ihn Einzelzüge, die aber in Art und Aussehen so allgemein geläufig sind, daß Peele sie auch von anderer Seite kennen mußte.

4. Peele kommen für weitere Einzelheiten die klassischen Autoren zu Hilfe Schon die Lateinschule und die Oxforder Studienzeit wiesen Peele auf klassische Vorbilder, und die Vorliebe für klassische Sage und Dichtung wurde gestärkt durch Ueberarbeitungen griechischer Dramen. Peele wurde als "most noted poet in the University" [109]) geschätzt. Maßgebend für eine solche Wertschätzung ist unter anderem eine englische Version einer der beiden Iphigenien des Euripides [110]).

Hier genügt die Tatsache, daß Peele sich mit klassischen Stoffen beschäftigte und daß er sich so mit klassischem Kunstschaffen und Kunstregeln vertraut gemacht hat. In dieser Zeit hat Peele sich wahrscheinlich mit der Trojasage beschäftigt und die Sage in ein Gedicht umgearbeitet, das erst 1589 unter dem Titel "The Tale of Troy" gedruckt wurde. Peele selbst nennt es "an old poem of my own", und einige Forscher neigen zu der Ansicht, daß die Dichtung vor 1581 entstanden ist, als Peele noch in Oxford weilte [111]). Allerdings fehlt in dem Gedicht die Wendung zum höflichen Kompliment, da es nicht bei den Ereignissen, die der eigentlichen Trojatragödie vorangehen, stehen bleibt, sondern den ganzen Ablauf der Kämpfe beschreibt. Es kann in diesem Falle die Frage nach der Priorität und damit die einer Beeinflussung zurückgestellt werden, da das Motiv, das beiden — Drama und Gedicht — gemeinsam ist, auf dieselbe Quelle zurückgeht und durch Ueberlieferung gegeben ist.

Nicht ausgeschlossen ist ferner eine Einwirkung von Seiten Gagers, des Dichters Freund und Lehrer. Besonders weisen die Eingangsscenen von Gager's "Meleager" und Peele's A. P. eine starke Uebereinstimmung auf. Beide Male erscheint die Rachegöttin aus der Unterwelt, um Zerstörung und Untergang auf Befehl der Himmlischen zu prophezeien. Doch kann diese Uebereinstimmung eine zufällige sein, weil die Möglichkeit offen bleibt, daß Peele sich wie Gager nach Senecas Vorbild gerichtet hat.

Von den klassischen Autoren stehen Ovid und Vergil an erster Stelle. Lämmerhirt zeigt, daß die Erzählung vom Echo (II, Sc. 1.) in Ovids Metamorphosen (III. 357) vorgebildet ist. Von Ovid stammen ferner die Anspielungen auf Narcissus (Met. III. 171). Aus Ovids Heroides sind das Idyll des Paris und der Oenone (Her. V), der Streit um den Apfel (Her. 16) und das Urteil (Her. V.) bekannt. Weitere Abhängigkeiten von klassischen Autoren, die sich auf Nebenpersonen oder kurze Erwähnungen beziehen, hat Frey aufgedeckt [112]). Außer Ovid liefern in der Hauptsache Vergil und Homer kleinere Einzelzüge.

---

[109]) Bullen: a. a. O. Introduction XVII.: "Ward states that Peele "was esteemed a most noted poet at the University".

[110]) A. Dyce: The Dramatic and Poetical Works of George Peele. S. 324.

[111]) Bullen: a. a. O. Introduction XVII. "Dyce plausibly conjectures that the "Tale of Troy", printed in 1589, and then described as "an old poem of my own , was written during his academic course."

[112]) K. Frey: a. a. O. Einleitung. XVI.—XIX. und durchgehend bei der Aufzählung einzelner Namen.

5. Peele hat von allen Seiten Anregungen empfangen und aufgenommen. Er selbst schafft durch die Einführung der Person der Thestylis die spiegelnde Nebenhandlung und die Scene mit Paris vor dem Rat der Götter.

Es wäre falsch, die Größe eines Dramatikers und seiner Kunst an der Zahl seiner Quellen messen zu wollen. Sicherlich betont Luick zu Recht, daß mit der Art der Quelle Größe und Umfang der künstlerischen Arbeit sich verändern muß. Peele hätte größere dramatische Arbeit verrichten müssen, wenn Gascoignes Vers allein als Quelle in Frage käme als in dem Fall, wo Paullili ihm schon in dramatischer Form vorgearbeitet hatte. Dennoch ist der künstlerische Wert mancher Dramen von der Beschaffenheit der Quelle abhängig. Je weiter der Umfang der Quelle war, desto höher stand die Qualität des Dramas, weil der Dichter seine Kraft nicht mit der Erfindung der Fabel verschwenden mußte, weil sich im Gegenteil sein Können ganz in den Dienst der künstlerischen Ausarbeitung stellen konnte. So ist es auch bei Peele. Je mehr Stoff die Quellen ihm boten, desto mehr konnte seine dramatische Kraft und Fähigkeit in Bearbeitung und Ausgestaltung wirken.

Man hat sich daran gewöhnt, bei der Betrachtung eines Dramas vom Helden zu sprechen, von seinen Gegnern, von Handlung und Gegenhandlung. Es ist als Regel aufgestellt, daß aus dem Verhalten des Helden und seiner Gegner zueinander Spiel und Gegenspiel entstehen müssen. So aus dem Wunsch und Begehren der Hauptperson, etwas zu werden oder eine Sache zu erringen, und dem Widerstand, den diese Person auf der Gegenseite findet. Ebenso bedingt der Kampf und die Anstrengung einer Person, sich aus der Enge und Bedrängnis, in die sie feindliche Mächte getrieben haben, zu befreien, doppelt gerichtete Bewegungen, die einander gegenüber stehen und einer Lösung harren. Es scheint, daß Literarhistoriker, die sich mit A. P. beschäftigten, zu häufig den modernen Kunstmaßstab zur Beurteilung herangezogen haben. Denn nur so ist die durchschnittlich ablehnende Haltung dem A. P. gegenüber zu erklären. Auffallend ist der Widerspruch, der sich in der Kritik über Handlung und Charaktere ergibt. Boas [113]) behauptet, daß Peele in Aufbau und Charakteristik alles andere als ein Meister sei, während Symonds [114]) betont, daß das Ganze wegen seiner künstlerischen Konstruktion höchstes Lob verdiene. Der Widerspruch löst sich leicht, wenn die Stellung, von der aus die Kritik angelegt wird, ihre Berücksichtigung findet. Eine Ablehnung ist unvermeidlich, wenn moderne Theorie, die ihrerseits erst aus dem Theater Shakespeares oder dem des französischen Klassizismus abgeleitet sind, als Richtpunkte aufgestellt werden. Auf der anderen Seite kann die Frage nach der dramatischen Kunst und nach dem künstlerischen Fortschritt nur dann richtig beantwortet werden, wenn ein Drama, und so auch A. P., aus der Zeitlage heraus erklärt wird. Einmal ist die Frage nach dem schon Bestehenden, nach etwaigen Vorbildern, maßgebend, und zum anderen muß die Absicht des Dichters und der Zweck des Dramas Beachtung finden. Peele hatte sich von vorneherein Grenzen gezogen, die auch ein freies Schalten mit dramatischen Regeln erschwerten oder gar unmöglich machten. Für Peele ist die Forderung der Unterhaltung maßgebend. Um aber die Endabsicht zu verwirklichen, muß er auf eine gerade und strikte Durchführung der Gebote der dramatischen Theoretiker, soweit sie ihm damals bekannt waren, verzichten. Wenn er sich und seiner Aufgabe nicht untreu werden sollte, mußte Peele sich mit einem lebendigen Schwung über Gesetze hinwegsetzen. So ist es ihm wohl möglich, auf kleine Einzelzüge dramatische Gesetzmäßigkeiten anzuwenden, ohne daß er große, über das Ganze hinausgehende Linien ziehen könnte. Um zu unterhalten, wagt Peele eine Mischung von verschiedenen Elementen verschiedener Gattungen; um seine schmeichlerische Absicht zu verwirklichen, schlägt er mit einem kühnen Satz eine ganz neue Richtung ein. Doch ein Dichter, der nur unterhalten will, sieht seine Hauptaufgabe nicht darin, tief greifende Konflikte aufzuzeigen, starke, problematische Helden zu schaffen, ernsthaften Kampf, Niedergang und ergreifenden Ausgang zu geben. Für Tragik, Unglück, Schmerz und Tod hat eine Hofgesellschaft, die zwischen

[113]) F. S. Boas: Shakespeare and His Predesessors. S. 73/75.
[114]) J. A. Symonds: Shakespeare's Predesessors. S. 364.

Diner und Ball nach Kurzweil und Ablenkung verlangt, keinen Sinn. Nein, man will sich freuen, will gute Laune haben und deshalb ist man mit Andeutungen vollauf zufrieden. Peele kennt sein Rezept genau. Er weiß, was er Hofdamen und Würdenträgern vorsetzen darf. Weil Peele eine leichte, hinhuschende Oberflächlichkeit besaß, weil ihm die Ausschmückung des Details mehr behagte und besser zusagte als die Durchführung der großen Linie, weil dieser tolle und liebenswürdige Tändler Anmut und Leichtigkeit höher schätzte als Tiefe und Schwere, kann er den höfischen Anforderungen voll und ganz genügen. Er deutet an, aber er arbeitet nicht aus, schafft keine festen, klar umrissenen Gestalten und Formen. Paris erschöpft sich in dunklen Ahnungen und Prophezeiungen, die Stoßseufzern ähneln und die nicht den Eindruck eines in ihn eindringenden und belastenden Schmerzes machen. Kein Wort davon, daß sein Verlust und seine schließliche Niederlage ihn hart treffen. Er fürchtet nur, daß er seine Tat bereuen wird. Colin tut reizend und leicht seine Absicht kund, zu Füßen der Liebesgöttin zu sterben. Er lehnt sich nicht auf, macht keinerlei Anstrengung, das Glück für sich zu gewinnen. Ueberhaupt haben diese Männergestalten etwas Weiches und Weichliches an sich. Da ist keine Härte, nichts Kraftvolles oder Durchgreifendes. Da ist mehr Betrachtung als Handlung, mehr Wollen als Wille. Doch wie hätte sich wohl ein Mann, der sein Glück mit beiden Händen greift und hält, der sich durchzusetzen wünscht, in den blumigen, hellen Gefilden Arkadias ausgenommen? Dennoch hat diese Weichheit auch einen praktischen Zweck, an den der Dichter wohl gedacht haben könnte: die Anpassung an die Qualitäten der Kinderschauspieler. Das Spiel des A. P. erfordert keine machtvolle oder derb realistische Gestaltung, sondern braucht Frische, Lebhaftigkeit und Anmut, Eigenschaften, die besser von Knaben als von Männern zur Geltung gebracht werden.

Doch ist diese Abhängigkeit nicht allein durch den höfischen Geschmack gegeben. Starken Einfluß üben dramatische Vorbilder aus. Wie wenig Peele sich in der Behandlung des Ganzen vom Bestehenden entfernte, zeigt am besten das Verhältnis von Charakteren und Handlung. Im A. P. wacht das tiefste Wesen der Moralitäten, die auch die Handlung nicht ausschließlich aus dem Charakter der im Mittelpunkt stehenden Menschen herleiten, sondern den Handlungsablauf durch Einwirkung äußerer Geschehnisse auf den Menschen zu erklären versuchen. Die Stellung des Paris ist eine typische Moralitäten-Situation. In der Mitte steht der Mensch und gleichsam rechts und links von ihm werben Kräfte, die ihn für sich zu gewinnen suchen. Die Ueberredungskünste, die die Göttinnen anwenden, weisen eine starke Aehnlichkeit mit den Gründen auf, die die Personifikationen der guten und bösen Eigenschaften in den Moralitäten dem Menschen anführen. Die Argumentation läuft jedesmal auf Versprechungen hinaus, die dem Umworbenen höchstes Glück bringen sollen. Auch die Fortführung erinnert an die Moralität, wenn die Entscheidung dem Menschen nur Unheil bringt. Allerdings kam der Stoff in seiner Eigenart dem Moralitätentypus geradezu entgegen, aber die dramatische Ausgestaltung konnte hier ein oft vorgebildetes Muster finden.

Hier führt auch eine Linie zur Antike herüber. Es handelt sich um die Ausschaltung der Willensfreiheit bei den Hauptträgern der Handlung. Wie in alter Dichtung machen auch im A. P. die handelnden Personen, soweit sie Menschen darstellen, den Eindruck von Marionetten, die nach dem Willen höher stehender Wesen gelenkt werden. Die eigene Willenskraft und die Tätigkeit, die einem eigenwillig betonten Handeln gleichzusetzen ist, fehlt. Die Zwangsläufigkeit der Handlung ist von außen diktiert. Die Personen handeln nicht nach ihrem freien Willen, sondern sie stehen in solchem

Maße unter Einwirkungen, daß ein anderer als der eingeschlagene Weg nicht möglich ist. Doch nicht nur die Menschen, sondern auch die Götter sehen sich in einen solchen Zustand versetzt, der ihnen ihr Handlungsprinzip vorschreibt. Die Tatsachen der Handlung haben keine anderen Voraussetzungen als die Einwirkung von außen; sie erklären sich nicht aus der Empfindung der Person. Der Anstoß, der den Ablauf der Handlung auslöst, ist nicht ein innerlicher, auf einer Charakterbesonderheit beruhender Trieb, sondern ein äußerliches Gebot. Paris kann zu seiner Verteidigung nichts besseres anführen, als daß er auf Befehl gehandelt habe. Er verläßt Oenone, bedauert sein Geschick und wird doch auf die Seite der Liebesgöttin gezogen. Ganz bewußt spricht Paris aus, daß er nur ein Werkzeug in dem Planen der Götter darstelle:

"The angry heavens, for this fatal jar,
name me the instrument of dire and deadly war" [115]).

Ebenso deutlich spricht das Abhängigkeitsgefühl aus den Worten:

"Then for the deed, that I may not deny,
Wherein consists the full of mine offence,
I did upon command" [116]).

Diese Verteidigungsrede ist ein Hochgesang auf den Willen der Götter, dem die Menschen folgen müssen. Paris betont seine Nichtigkeit, seine Wertlosigkeit als Mensch gegenüber den Göttern. Es ist unmöglich, die Tat zu leugnen. Aber Paris schwächt ab, mildert, denn die Ausführung war ja nicht sein freier Wille. Er mußte entscheiden und wenn er irrte (und hier kommt Paris schnell und leicht zur zweiten Entschuldigung), so kann man ihm keinen Vorwurf machen, eben weil er ein Mensch ist. Paris gewinnt aus dieser Zeichnung seiner Stellung den himmlischen Mächten gegenüber seine beste Waffe. Er führt seine Verwirrung an, weist hin auf die Unfähigkeit des Menschen, die Taten der Götter zu beurteilen und ihre Streitigkeiten zu entscheiden. Er schlägt die Götter mit ihren eigenen Argumenten, denn muß Venus als Göttin der Liebe nicht auch die Schönste sein? Er wird sogar ein wenig frech in der Behauptung, daß er diese und keine andere Wahl treffen konnte, weil er sich für das entschied, was selbst den Olymp bezaubert.

Colin ist natürlich vom Pfeil des Liebesgottes getroffen worden. Und seine harte Geliebte muß auf Befehl der Liebesgöttin dem "foul crooked churl" folgen. Endlich ist auch die Handlungsfolge in ihrer Gesamtheit ausgelöst durch ein von außen kommendes Ereignis. Ate verkündet, daß die Götter den Fall Trojas wünschen:

"Proud Troy must fall, so bid the gods above" [117])

und daß auch Paris in die Verwicklung einbezogen wird. Der ganze Streit entsteht um den Apfel, der von Ate zwischen die Göttinnen gerollt wird, um ein Objekt, also, wie es äußerlicher nicht gedacht werden könnte. Nur ein einziges Mal ist der Fortgang der Handlung durch eine Charaktereigenschaft bestimmt. Stolz, Enttäuschung und gekränkte Eitelkeit der beiden leer ausgegangenen Göttinnen lassen sie so handeln, daß ein folgerichtiger Weiterlauf abhängig gemacht werden kann. Im Ganzen fließt die Handlung so, daß sie nur eine Offenbarung der Absichten höherer Mächte darstellt.

---

[115]) Bullen: a. a. O. I. S. 50.
[116]) Bullen: a. a. O. I. S. 56.
[117]) Bullen: a. a. O. I. S. 5.

"Done be the pleasure of the powers above,
Whose hests men must obey" [118]).

Die handelnden Personen dagegen erscheinen nur als Träger eines fremden Willens.

Weil Peele diese Erbschaft angetreten hat, kann auch kaum von einem Helden gesprochen werden, der den Mittelpunkt abgibt. Die Göttinnen können nicht als Einheit und damit als Mittelfigur genommen werden. Sie spielen in Akt 3, 4, 5 nur eine bedeutungslose Rolle, während Akt 1 und 2 ganz auf sie zugeschnitten sind. Ebensowenig ist Paris der Held. Wenn sein plötzliches Verschwinden auch aus der Besonderheit des A. P. gedeutet werden könnte, so bietet doch seine Person nichts, was die Handlung erklären könnte. Als nach dem Spruch des Götterrates die Lage völlig ungeklärt bleibt, wird eine Neuregelung getroffen, die nicht von Paris, sondern von Apoll ausgeht. Paris' Handeln ist nicht aus seiner Persönlichkeit heraus zu erklären. Das Handeln unter Befehl und Zwang macht die Aufgabe der Oenone verständlich, läßt den Beweggrund der Tat, aber nicht die Folgen erkennen. Denn Paris sieht den schlechten Ausgang voraus, aber er hat nicht die Kraft, einen Ausweg zu bahnen. Das Forttreiben der Handlung ist nicht bestimmt durch einen Grundzug im Charakter des Paris. Im Gegenteil wirkt der Umschwung im Fühlen des Schäfers ziemlich krass und unvermittelt. Wieder bewirkt ein äußerer Anstoß die Treulosigkeit. Es ist schwer, diese eigentümlich zerfließende Gestalt festzulegen, die sich zu matt, zu blaß und zu wenig umrissen einem festen Zugriff entzieht. Paris wünscht nichts, will nichts, begehrt nichts. Nur einen Augenblick lang kann er aktiv in den Gang der Ereignisse eingreifen. Aber auch bei dem Urteilsspruch handelt er nicht allein aus sich selbst heraus, sondern steht unter dem Druck der Versprechungen, und er erweist sich als wenig männlich, als er mit der Aussicht auf "the fairest face, the flower of gallant Greece" seine Liebe im Stich läßt und gebunden durch eine neue, liebeverheißende Zukunft sein Urteil fällt. Noch einmal wird er in der Verteidigung groß, frei und wuchtig, doch unmittelbar darauf sinkt er zurück in den Zustand, der sein Wesen im Ganzen ausmacht: Trägheit, Willensschwäche, dumpfe Ergebenheit in ein Schicksal, gegen das anzukämpfen keinen Sinn hat. Und das Bewußtsein, passiv sein zu müssen, macht schließlich den Grundton seiner Rede aus.

Durch Ueberlieferung festgelegte Charaktere sind nur schwer zu ändern, und eine Umwandlung ist umso schwieriger, je mehr ein Charakter in einen ebenfalls durch Tradition unverrückbaren Stoff verwoben ist. Peele hat dem Paris keine neuen, wesentlichen Züge gegeben, er nimmt die mythologischen Figuren der Tradition nach auf und ahmt Vergil nach.

Noch weniger als Paris sind die anderen Personen, die in der Hauptsache mythologischer Art sind, zu Charakterstudien geeignet. Ihr Gebahren und ihre Haltung, ihr ganzes Porträt boten keinerlei Möglichkeit zu Veränderungen. In der Tat sind die Personen die gleichen bei Peele bei Ovid, Vergil und Homer. Mit einzelnen Charakteren waren einzelne Charakterzüge so eng verbunden, daß ein Fehlen dieser Züge das Verständnis der Person geradezu unmöglich gemacht hätte. So verkörpert Diana immer den Begriff der Keuschheit, und so ist Juno immer auf Jupiter eifersüchtig. Peele erlaubt sich keine Aenderung. Seine Personen stimmen mit dem mythologischen Götterapparat vollkommen überein. Auch die Nebenpersonen sind ohne weiteres übernommen; wie immer sucht

[118]) Bullen: a. a. O. I. S. 6.

Vulkan sich auf seine Weise zu entschädigen für die Mißachtung, die seine Gemahlin ihm entgegenbringt. Die klassischen Schriftsteller liefern die kleinsten Einzelheiten über die Götter. Ovid berichtet in den Metamorphosen, daß Junos Wagen von Pfauen gezogen wird.

"Habili Saturnia curru
Ingreditur liquidum pavonibus aethere pictis" [119]).

Selbst der Tanz, der die Dumb Show der Pallas ausmacht, eignet sich nur für diese Göttin, denn sie selber hat einen kriegerischen Tanz bei der Feier nach den Siegen über die Giganten getanzt. Cupido ist auch im A. P. der mutwillige Gott, der nach Gutdünken und Laune seinen Pfeil verschießt. Die Figur der Oenone ist bei Ovid vorgebildet. Es war für Peele auch unmöglich, den engen Rahmen, in den die Schäfer gestellt sind, zu sprengen. Diese Charaktere sind doppelt festgelegt, einmal durch die Konvention überhaupt, und durch den "Shepherds Calendar". Ein Schäfer kann einfach nicht anders sein als wie Peele ihn schildert, und wenn er seinen Schäfertypen einige individuelle Züge verleiht, tut er es unter dem Einfluß von Spenser. Die Figuren, die Peele verwendet, waren Typen, waren so geläufig geworden, daß für Peele eine Aenderung nicht in Betracht kommen konnte. Die Personen kommen und gehen mit derselben Einstellung und inneren Haltung, ohne sich zu verändern; und da von ihnen eine Handlung nur in einer ganz bestimmten Richtung vorwärts getrieben werden könnte, mußte Peele zwangsläufig zu Mitteln äußerer Einwirkung seine Zuflucht nehmen. Peele bleibt bei den Typen Paris wird immer so angeredet, daß seine Schönheit und auch seine Sanftmut zum Ausdruck kommt (shepherd swain, poor shepherd swain, sweet shepherd, lovely boy, alluring boy, jolly shepherd, usw.). Diese Art der Charakterisierung zeigt übrigens einen Fortschritt gegenüber den Mysterien und Moralitäten, die die Selbstcharakterisierung als das wichtigste Mittel der Wesenskennzeichnung ansahen. Allzu bedeutend ist dieser Fortschritt allerdings nicht, denn die direkte Charakterisierung bei Peele erschöpft sich in einer kurzen Anrede, die bei Paris immer den Schäfer hervorkehrt.

Es kommt hinzu, daß ein Herauswachsen der Handlung aus dem Charakter nicht unbedingt erforderlich ist bei einem Publikum, dem die Handlung ohne weiteres klar ist, das die Handlung kaum als eine solche ansieht, die aus der Besonderheit eines Charakters fließen müßte.

Wir sagen, daß A. P. keinen Helden zum Mittelpunkt hat, der außergewöhnlich ist und nach Außergewöhnlichem trachtet. Peele konnte eine Zentralfigur nicht geben, denn es war ihm nicht möglich, zwei Gegensätzlichkeiten, wie die Durchführung und Darlegung einer dramatischen Handlung, die von einem Helden ausgeht und zu diesem hinführt, und die bewußte Absicht, einer Herrscherin Lob und Schmeichelei zu spenden, zu vereinen; besonders, wenn der Ehrgeiz wach ist, diese Lobrede solange wie möglich geheim zu halten, damit die Wirkung der Ueberraschung nicht verloren geht. A. P. ist nicht von Anfang an auf eine Huldigung angelegt. Peele entscheidet sich zu einem außerordentlichen Weg. Er bringt die Geschichte eines Helden, aber er führt sie nicht bis zum Ende aus. Als Ersatz wendet er vielmehr seine Methode der Andeutung an und erledigt so die beiden letzten Akte, die eine reine Paris-Tragödie beansprucht hätte, in wenigen Zeilen, und begibt sich statt dessen auf das Parkett des Hofes und erfüllt so elegant seinen Zweck.

Das aus dem klassizistischen Schuldrama wieder aufgenommene Prinzip der Akteinteilung brachte eine feste Gliederung mit sich, deren Schema

[119]) Ovid. Met. II. S. 531/532.

Peele gefolgt ist und die sich auch im Quartdruck findet. Der 1. Akt stellt eine Art von Exposition dar mit der Vorstellung von Personen, die an den Ereignissen Anteil nehmen, mit der Bekanntmachung der Voraussetzungen, unter denen die Ereignisse sich abspielen sollen. Auch der Prolog ist in die Einleitung einzubeziehen, der allerdings über den Rahmen des Stückes hinaus auf die Troja-Tragödie im Ganzen weist.

Das erregende Moment bedeutet das Erscheinen der Ate.

Steigerung bedingt der aufflammende Streit, der einen vorläufigen Abschluß durch das Urteil findet. Doch das Anhalten und Verweilen ist nur kurz; unmittelbar auf den Triumph erfolgt der Racheschwur und seine Ausführung. Damit läuft die Steigerung weiter auf den Höhepunkt zu: die Verteidigungsrede des Paris. Danach tritt das neue Moment in Erscheinung. Für den Dichter ist der Augenblick gekommen, die Umbiegung vorzunehmen. Geschickt ist die Hinauszögerung der Lösung. Sie erfolgt nicht unmittelbar auf das Urteil, sondern die ganze Handlung wird zurückgeschraubt auf den Ausgangspunkt, um von hier aus die Ueberraschung zu gewinnen.

Auffallend ist die Sceneneinteilung. Nur Akt 1 und 3 sind in zwei Scenen eingeteilt. Die anderen drei Akte tragen zwar jedesmal eine Ueberschrift "Scene 1", doch eine weitere Scene schließt sich nicht an. Peele teilt die Scenen nicht nach praktischen, bühnentechnischen, sondern nach dramatischen Gesichtspunkten ein. Er stellt in eine Scene diejenigen Momente, die ihm in ihrer Gesamtheit eine Abgeschlossenheit zu bieten scheinen; die zwar innerhalb des Ganzen eine untergeordnete Rolle spielen, für sich allein jedoch eine Art von Selbständigkeit besitzen, einen gewissen Handlungsabschluß bedeuten und einem neuen, anders gerichteten Handlungsteil den Weg frei machen. Weil aber Akt 2 (Streit und Urteil), Akt 4 (Anklage und Verteidigung) Akt 5 (neue Lösung und Apotheose) Geschlossenheiten darstellen, ist eine Aufteilung in Scenen nicht notwendig. Akt 1 dagegen bringt zwei voneinander verschiedene Momente, die abweichenden gefühlsmäßigen Einschlag aufweisen. Die erste Scene hat zwar einen lyrischen Unterton, der aber überwuchert wird von dem Pomp und dem Glanz des Einzuges der Göttinnen. Die geräuschvolle Freude, das lärmende Jauchzen, der auftönende Jubel klingen zu stark, um das rein lyrische Element an der Oberfläche wirken zu lassen. Mit dem Einzug ist ein gewisser Abschluß gegeben. Alles ist eingetroffen, auf das der Zuschauer vorbereitet war. Dagegen steht die zweite Scene vollkommen unter dem lyrischen Ton. Hier fehlt jede Steigerung, jedes Ansteigen der Erwartung; nichts stört dies unendlich feine Idyll. Diese sanfte Ruhe ist das endliche Abschwellen, das in der ersten Scene schon vorbereitet wurde. Eine Verschiedenheit ist auch gegeben durch die Personen, die den Mittelpunkt abgeben. In der ersten Scene die Göttinnen, in der zweiten Paris.

Mehr Schwierigkeiten bereitet der dritte Akt durch die Menge der auftretenden Personen und durch das Fehlen einer beherrschenden Hauptperson in der ersten Scene. Man könnte den dritten Akt in drei dramatische Scenen aufteilen:

1. Die Klage Colins, die Unterhaltung der Schäfer und die Bestrafung der Thestylis.
2. Die Klage der Oenone und ihr Gespräch mit Merkur.
3. Die Rede zwischen Venus und Paris und das zweite Erscheinen Merkurs.

Schon jetzt fällt die Doppelheit auf: zweimal eine Klage und zweimal das Erscheinen des Götterboten. Jedesmal wird dasselbe Thema behandelt. Die Klage Colins und der Nymphe haben die Liebe und das daraus stammende

Leid zum Gegenstand. Merkur richtet seinen Auftrag zweimal aus. Der Dichter kann die gleichen Themen, wenn sie auch von verschiedenen Personen behandelt werden, nicht unmittelbar aufeinander folgen lassen. Eine Vertiefung und Deutlichmachung ist nur dann möglich, wenn das Gleiche nach Ablauf einer Zeitspanne noch einmal gebracht wird. So müssen Zwischenhandlungen eingeschaltet werden. Zwischen den beiden Klageliedern steht die Unterhaltung der Hirten, die sich erst mit Colin, dann mit Oenone beschäftigen und geschickt von einer Klage zur anderen überleiten, sodaß am Anfang und Ende ein Klagelied steht. Doch jetzt entsteht die neue Aufgabe, die Haupthandlung weiter zu fördern, nachdem sie lange genug durch die Colin-Episode aufgehalten war. Deshalb führt Peele Merkur ein, der ein Gespräch mit Oenone führt. Damit schließt die Scene. Die zweite Scene greift auf die erste zurück, indem sie die ganze Colin-Episode wieder aufrollt und durch die Bestrafung endgültig abschließt. Doch ist wieder nur der Nebenhandlung ein Anstoß gegeben. Um das Ganze wieder in Fluß zu bringen, weiß Peele keinen anderen Ausweg, als Merkur noch einmal seinen Auftrag ausrichten zu lassen. Die Schwierigkeit lag in der Verknüpfung, da von vorneherein auf eine Verbindung der Colin-Episode mit der Haupthandlung verzichtet war.

Die dramatische Technik.

Die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung.

Trotz der starken Tendenz zum Klassischen, die die Zeit Peeles zeigt, ist der Niederschlag von klassischen dramatischen Kunstregeln im A. P. auffallend gering. Bezeichnend ist der Mangel der Einheiten, die Peele, stark unter dem Einfluß des mittelalterlichen Dramas stehend, nicht anwenden konnte.

Ueber die Zeit ist im A. P. überhaupt nichts Genaues zu ermitteln. Es läßt sich nur eine Stelle auffinden, an der ein ganz unbestimmter Hinweis auf den zeitlichen Ablauf der Handlung gegeben wird. Pan erklärt, daß die Göttinnen "should appear by this morning mirth". Ebenso unklar ist ein häufiges "this day". Abgesehen davon, daß ein Publikum wie das des Hofes kaum nach der Einheit der Zeit gefragt hat, auch nicht fragen konnte, weil eine Dramentradition gerade die Einheit der Zeit auf das Gröbste mißachtet hatte, braucht ein Stück wie A. P. die Unwirklichkeit seiner Personen und ihrer Handlungen nicht durch den Rahmen der 24 Stunden der Wirklichkeit näherzubringen. Die Weite der Zeit ist unbestimmt gelassen. Es ist nicht zu erkennen, ob die klassische Stundenzahl überschritten ist oder nicht.

Dieselbe Nichtachtung und dieselbe Bedeutungslosigkeit für die Wahrscheinlichkeit zeigt sich bei der Frage nach der Einheit des Ortes. A. P. ist offenbar mit den Mitteln der pastoralen Inscenierung gegeben worden. Ein Pappelbaum und eine Laube machen die beiden Schauplätze aus, die jedoch so nichtssagend sind, daß mit genau demselben Recht die Handlung, die sich in der Laube abspielt, unter den Pappelbaum gelegt werden könnte. Vielleicht zwang die Prachtliebe der Tudors Peele auch, in seinem Drama volle scenische Ausgestaltung zu bringen. Es ist ersichtlich, daß er den technischen Apparat ausgenutzt hat. Immerhin hält sich Peele von den Uebertreibungen, denen Mysterien und Moralitäten zum Opfer fielen, fern. Die Einheiten machen zwar nur geringen Eindruck auf ihn, aber in ihrer Handhabung legt er sich solche Mäßigung auf, daß wieder die Mittelstellung des A. P. zum Ausdruck kommt. Peele steht noch unter der Auswirkung der Dramen und Spiele, die die Zeit vor ihm sah. Aber bei dem klassisch Gebildeten wird eine leise Hinwendung zur Mäßigung und damit zur größeren Wahrscheinlichkeit deutlich.

Schon die Mischung der Gattungen läßt auf eine Uneinheitlichkeit des Ganzen schließen, und tatsächlich hat Peele weder die Einheitlichkeit der Handlung, noch die des Tones und der Stimmung erreicht. Der Auftritt des Bauerntölpels bedeutet nach Art der Maskenspiele und Entertainments einen krassen Umschwung zum Burlesken hin, der nur noch überboten wird durch die Schwenkung vom rein Pastoralen zum Kompliment, eine Geschmackslosigkeit, die noch durch die Erscheinung der lateinisch krächzenden Parzen unterstrichen wird. Es kommt Peele nicht darauf an, einen einheitlichen Ton zu wahren. Er legt für den gelehrten Geschmack der Königin lateinische Zitierungen und italienische Lieder ein, die, merkwürdig anmutslos, scharf abstechen. Die Verschiedenheit der Personen, Annahme von Motiven

aus verschiedenen dramatischen Gattungen, Verbeugungen vor dem Hofgeschmack zeichnen A. P. in seiner Sprunghaftigkeit aus und bringen es den Maskenspielen nahe.

Wie die Einheit der Person bleibt auch die Einheit der Handlung unberücksichtigt. Immerhin macht sich aber gerade hier ein bedeutender Fortschritt dem älteren Entertainment gegenüber bemerkbar. Denn während jenes eine lose Scenenanhäufung zeigt, und einen nur rein äußerlichen Zusammenhang aufweist, ist A. P. in zwei Teile geteilt, die jeder die Einheit besitzen. Im ersten Teil ist Paris Träger der Handlung. Mit Paris als Mittelpunkt ist eine Verbindung hergestellt zu dem Liebesidyll der Nymphe, und die Colin-Thestylis-Handlung ist als Wiederholung mit umgekehrten Vorzeichen zu werten und zu rechtfertigen. Der zweite Teil ist weniger geschlossen, weil die Idee so übermächtig wird, daß Kunst und Können sich unterordnen müssen. Diese Idee, der Kampf und Streit um den Preis und seine endgültige Verteilung, ist zentral. Die Personen wechseln, während das Thema bleibt, das im ersten Teil zu Gunsten der Person des Paris zurücktreten mußte.

Peele ist in der Zeichnung der Charaktere traditionsgebunden Im inneren Aufbau der Handlung bleibt er im Anfang der dramatischen Kunst stecken. Das Vergangene lastet stark auf ihm, und dennoch bleibt er der Gegenwart treu. Hier liegt der Punkt, wo seine dramatische Kunst schon im A. P Fortschritt bedeutet. Es ist mehr eine dramatische Kleinkunst, denn Peele zeigt sich als Meister in der Handhabung der dramatischen Technik. Je mehr Quellen ihm zur Verfügung stehen, je weniger seine Erfindungsgabe beansprucht wird, je stärker ihm die innere Struktur eines Dramas vorgezeichnet ist, desto liebevoller und eindringlicher beschäftigt sich Peele mit der feinen Ausgestaltung. Er fußt nicht mehr auf der rohen und plumpen Technik der Mysterien und Moralitäten. Er greift natürlich auf ihre Technik zurück, aber er verfeinert sie, und er sammelt von allen Seiten Kunstgriffe, die ihm den Vorteil der Variation geben. Er vermeidet die Einseitigkeit, und es ist nicht erstaunlich, wenn im A. P. jedesmal die verschiedensten Mittel sichtbar werden, die ein- und dieselbe Aufgabe zu erledigen haben. Es sollen im Folgenden verschiedene Mittel der dramatischen Technik aufgezählt und in ihrer Abhängigkeit von älteren Dramen geprüft werden, damit auf diese Weise der dramatische Fortschritt festgestellt werden kann.

Die Einführung der Personen.

Auftreten und Bekanntmachung der Personen ergeben rein zahlenmäßig folgendes Bild:

1. Eine Person sieht eine andere: 7 mal.
2. Eine Person redet eine andere mit ihrem Namen an: 6 mal.
3. Eine Person stellt sich selbst vor: 4 mal.
4. Eine Person tritt mit einem Monolog auf und nennt dabei ihren Namen: 2 mal.
5. Eine Person holt eine andere herbei: 1 mal.
6. Eine Person bereitet das Auftreten einer anderen vor und nennt ihren Namen: 1 mal.

Nur zweimal findet sich im A. P. eine ungenügende Vorbereitung für das Auftreten und die Bekanntmachung der Personen. Die Schäfer Hobbinol, Diggon und Thenot kommen unbekannt auf die Bühne und verlassen sie wieder, ohne daß die Namen von Diggon und Thenot bekannt geworden wären. Ebenso erscheint Merkur zum ersten Mal unvermittelt und ungenannt. Es macht sich hier aber weniger eine Nachlässigkeit des Dichters bemerk-

bar, als vielmehr ein Hinneigen zu einer bewußten klassischen Tendenz. Schon in den Dramen, die auf Nachahmung Senecas beruhen, drückt sich eine starke Einschränkung in der Wahl der Mittel zur Einführung der Personen aus. Im Gorboduc z. B. fehlten viele der Mittel, die das nationale Drama reichlich zur Anwendung brachte. Peele nimmt nicht eine so krasse Haltung an wie die Verfasser des Gorboduc. Dennoch schränkt auch er den Gebrauch der Kunstmittel ein, die im Gorboduc vollkommen fehlen, und wählt in der Hauptsache die Technik, die im Gorboduc ihre Anwendung fand. Auf klassischen Einfluß läßt die Neigung schließen, Personen ohne Vorbereitung mit Anrede auf die Bühne zu bringen. Ebenso ist der Botenbericht klassisch. Sicherlich liegt eine andere Erklärung für die Nachlässigkeit der Personeneinführung in der Tatsache, daß dem zweifellos klassisch gebildeten Publikum die Personen bekannt waren, besonders wenn sie, wie im A. P. Merkur und die drei Schäfer, durch Kostümierung kenntlich gemacht werden können. Dennoch macht Peele diese Unvollständigkeit wett durch eine nachgeholte Selbstvorstellung des Merkur, während die Bekanntmachung der Schäfer wegen der Bedeutungslosigkeit ihrer Rollen unterbleibt. Die große Sorgfalt in der Vorstellung zeigt sich in Akt 5. Die Parzen werden zwar namentlich von Diana angekündigt, stellen sich aber trotzdem durch Namensnennung noch einmal vor. Sonst aber läßt sich eine Vorliebe für Abwechslung in der Anwendung dramentechnischer Mittel nicht leugnen. An der Spitze steht die Einführung einer Person, nachdem sie gesehen worden ist, ein Mittel, wie es auch Udall im "Ralph Roister Doister" überaus häufig gebrauchte. Ueberhaupt stellt sich rein äußerlich durch die Vielheit der Mittel der A. P. mit R. R. D. auf eine Stufe. Kleine Züge, wie die Nennung einer Person in der Mitte der Rede, die Verwendung von Mitspielern und nicht besonderer Boten zum Herbeiholen anderer Personen beweisen, daß Peele sich in durchaus moderner Richtung bewegt. Im R. R. D. findet sich auch zum ersten Mal die Art, eine Person natürlicher und freier einzuführen. Es handelt sich um das plötzliche Erscheinen einer zweiten oder dritten Person, ohne daß die Anwesenden die Neu-Auftretenden bemerken. Bevor die Neuankommenden in das Gespräch eingreifen, entsteht eine Lücke, die durch das Beiseite-Sprechen ausgefüllt wird. Das Beiseite-Sprechen der Oenone, die Merkur noch nicht bemerkt hat, ähnelt stark dem Beiseite-Sprechen von Merrygreek in Anwesenheit von Ralph. Der Schluß, daß Peele R. R. D. gekannt und als dramentechnische Vorlage benutzt hätte, ist natürlich aus diesen rein äußerlichen Uebereinstimmungen nicht zu ziehen. Vielmehr wird Peele als Akademiker auf Plautus und Terenz zurückgegriffen haben.

Die Vorbereitung der Handlung.

Dieselbe Sorgfalt, die Peele für die Vorbereitung eines Personenauftrittes anwendet, ist in der Vorbereitung der Handlung festzustellen. Gespräche, die auf das Kommende hinweisen, Prophezeiungen, die das Endergebnis voraussehen lassen, Ahnungen, denen Personen lauten Ausdruck verleihen und Berichte, die Vergangenes in Erinnerung bringen und das Verständnis erleichtern, lassen die Vorliebe Peeles für Abwechslung erkennen. Ate prophezeit, daß der Apfel Unglück bringen wird. Der Einzug der Gottheiten ist keine Neuigkeit mehr. Die Göttinnen sind vom Olymp herabgestiegen, wie Flora erinnernd berichtet. Der Zweck ihres Besuches wird enthüllt, wie auch die eigentliche Tatsache des Besuches durch eine Andeutung ersetzt wird, denn bei dem nächsten Auftreten der Göttinnen scheint der Besuch schon stattgefunden zu haben. Nach dem Schiedsspruch des Schäfers zeigt Juno ihre Racheabsicht an, um so auf den weiteren Verlauf der Handlung

hinzuweisen. Colin will zu Füßen der Liebesgöttin sterben, und diese will die Abweisung der Thestylis bestrafen. Mit der Vorbereitung auf das Auftreten der Oenone wird zugleich ihre ganze Haltung gekennzeichnet, ein Verfahren, daß einem Handlungsersatz gleichkommt. Der Eindruck der leidvollen, enttäuschten Frau wird verstärkt durch die Wiederholung des Wortes "beguiled".

Hobbinol:
"Pray god, the lad have not beguiled the maid."

Oenone:
"Beguiled, disdained and out of love" [120]).

Merkur eilt Jupiter voraus und meldet dessen Ankunft. Endlich beschreibt Diana genau im voraus die Tätigkeit der Parzen:

"Clotho lays down her distaff at her feet,
And Lachesis doth pull the thread at length,
The third with favour gives it stuff and strength" [121]).

Einige wenige Bemerkungen weisen auf den weiter entfernten Ausgang hin, den Ate im Prolog als den eigentlichen Gegenstand des Dramas bezeichnet hatte, die Troja-Tragödie. Nichts kommt unvermittelt, plötzlich oder überraschend. Die Handlung ist bis ins kleinste vorbereitet. Es macht sich eine Abstufung bemerkbar. Die Hinweise sind entweder sehr bestimmt und klar, wie es bei den Berichten der Fall ist, oder sie sind verwischt und ungenau wie in den Prophezeiungen und Ahnungen. Peele geht in seiner Sorgfalt so weit, daß er ein Ereignis mehrere Male ankündigt. Eine solche Wiederholung ist beim zweiten Mal schärfer und klarer gefaßt. Juno zeigt an, daß sie Rache nehmen wird, und Merkur tut den Weg kund, den sie beschritten hat. Indessen beziehen sich die genau formulierten Berichte auf das Vergangene, während die Vorbereitung auf die zukünftige Handlung in ihrer Unbestimmtheit gehalten ist, damit das Moment der Spannung nicht verloren geht.

Das Moment der Spannung.

Es war schwer, einen Stoff, der der gebildeten Hofgesellschaft bekannt war, spannungsreich zu gestalten. Diese Gesellschaft mußte weniger Neugierde nach dem Ausgang empfinden, als vielmehr ein fragendes Interesse auf den Ablauf der Dinge richten, die auf den Ausgang hinsteuern. Die Gefahr der Eintönigkeit droht besonders im Anfang, wo die Zuschauer mit den Personen, ihrer Stellung und ihren Beziehungen zueinander bekannt gemacht werden müssen. Wenn ein Stück wie A. P. an sich handlungsarm ist, dann muß an einzelnen Stellen eine solche Zusammenballung von Spannung einsetzen, daß ein Nachklingen genügend stark ist, um über weniger handlungsvolle Scenen hinweg die Anteilnahme zu erhalten.

Peele gibt an Stelle von fortlaufender, stetiger Bewegung, die durch tatkräftiges Handeln bedingt ist, Energieaufladungen. Das Stück eröffnet mit einem Wortstreit. Die Sätze der Wechselrede sind kurz und knapp, sie übersprudeln und überstürzen sich. Durch die Unruhe und Atemlosigkeit der Selbstpreisung und durch das Hinausstellen der eigenen Person wird die Leidenschaft der Scene verstärkt. Der Dialog steigert sich zum stolzen Ausruf des Silvanus:

---

[120]) Bullen: a. a. O. I. S. 36.
[121]) Bullen: a. a. O. I. S. 70.

"And, lo, the honour of the woods,
The gallant oakenbough, // do I bestow,
Laden with acorns and with mast enow" [122]).

Auch Pan stellt sein Verdienst heraus, ebenfalls mit der Betonung:

"And I have brought a twagger for the nones,
A bunting lamb" [123]).

Aus der Betonung des I geht hervor, daß jeder für sich allein die Ehre in Anspruch nehmen und den anderen das Nachsehen geben will. Und schon kommt das Abschwellen:

"Peace, man, for shame" [124]).

Doch ist die Erregung noch groß genug, daß jetzt einige Informationen gegeben werden können. Die Waldgötter sind versammelt, um die Gottheiten zu empfangen. Dasselbe, wenn auch nicht so ausgeprägt, zeigt die folgende Scene. Flora spricht lange über ihre Anstrengungen, die Wälder zu schmükken. Die Spannung wird bei ihrer Erzählung nachlassen, und deshalb bringt Peele etwas Leidenschaft in die Reden zwischen Pan und Pomona, die ruhig anheben und langsam abebben bis zu der Mitteilung, daß Flora ankommt, sehr fein gipfelnd in dem Spott Pomonas:

"God Pan, that makes your flock so thin,
And makes you look so lean,
To kiss in corners" [125]).

Nach der Erzählung Floras, die ein Absinken bedeutet, steigt das Interesse wieder, wirksam unterstützt durch den Tanz und Gesang und durch das mehrfach wiederholte:

"Reverence, most humble reverence" [126]).

Und endlich, in dem Aufjauchzen der Freude kommen die Göttinnen hereingeschritten. Tatsächlich ist die Spannung so weit angeregt, daß die vollkommen handlungsarme zweite Scene mit ihrem starken lyrischen Einschlag zu Ende geführt werden kann.

Peele benutzt nicht nur das eine Mittel des Anschwellens und Absinkens des Interesses. Er zieht außerdem eine gerade Spannungslinie bis zum Eintritt der Göttinnen. Er beschreibt alle Vorbereitungen, zeichnet die freudevolle Erwartung, den Stolz auf die hohe Ehre, die dieser Besuch mit sich bringt. Er benutzt kleine, fast unwichtig erscheinende Bemerkungen, um Neugierde wachzurufen. Im Anfang ist er unbestimmt, um nach und nach deutlicher zu werden, mehr und mehr freigebend von dem Geheimnis, wer die auftretenden Personen sein könnten. Im Anfang steht "the muses or the Godesses", ohne daß an eine bestimmte Gottheit gedacht werden könnte. Dann wird ein Name genannt: Juno, während die anderen als "her freres" unbekannt bleiben. Erst Flora enthüllt alle Namen und gibt zugleich eine eingehende Beschreibung.

Peele eröffnet das Stück durch Nebenpersonen, läßt diese aber nur von den Götinnen reden.

Jeder Akt weist einen Höhepunkt der Spannung auf, wo das Interesse, das leidenschaftliche Fragen nach dem Ausgang der Situation am stärksten wird. Es ist in

---

[122]) Bullen: a. a. O. I. S. 8.
[123]) Bullen: a. a. O. I. S. 7.
[124]) Bullen: a. a. O. I. S. 8.
[125]) Bullen: a. a. O. I. S. 9.
[126]) Bullen: a. a. O. I. S. 15.

Akt 1 der Einzug der Göttinnen,
Akt 2 das Werfen des Apfels und die Entscheidung des Paris,
Akt 3 die Götterversammlung,
Akt 4 die Frage nach dem glücklichen oder unglücklichen Ausgang der Verteidigungsrede,

Akt 5 die Frage nach dem Verhalten der Diana.

Innerhalb dieser großen Spannungskurven verläuft eine kleinere Wellenlinie der Spannung. In Akt 1 war diese schon aufgezeigt.

Akt 2. Nach dem erregenden Moment wird das Interesse wachgehalten durch den Streit der Göttinnen, das nachläßt durch die Beschreibung der Vorzüge der einzelnen, wieder angefeuert wird durch die Ernennung des Paris zum Richter. Die Spannung steigt auf bis zum endgültigen Urteil, am straffsten gespannt durch die Ueberredungsversuche der Schönheiten.

Akt 3. In der untergeordneten Handlung von Colins Tod und Thestylis' Bestrafung ist die Spannungslinie nicht so scharf betont, der Unterschied von hoch und tief nicht so ausgeprägt. Ein Ansteigen wird erst durch die Botschaft Merkurs bedingt, der meldet, daß Paris sich für seine Tat verantworten soll.

Akt 4. Der Gipfelpunkt liegt in der großen Rede des Paris vor dem Rat der Himmlischen. Die Spannung wird verlängert durch die Unentschlossenheit der Götter und zu einem zweiten Gipfelpunkt geleitet, der in dem Auftreten Apolls liegt.

Akt 5. Die Spannungsweiterführung findet sich zum letzten Mal in dem Spruch der Diana und in dem Schwur der Göttinnen, das Endurteil anzuerkennen.

Endlich wird ein Spannungsmoment erreicht durch das Verhalten der einzelnen Parteien gegeneinander und den dadurch bedingten Wechsel. Nach dem Schiedsgericht erhält Venus den Ball, doch die beiden Rivalinnen geben den Kampf noch nicht auf, sondern sie werden alle Anstrengungen entfalten, den Preis zu gewinnen. Sie erreichen die Anklage des Paris, aber dank seiner Verteidigung scheint Venus zum zweiten Mal Siegerin zu bleiben. Doch die Gegnerinnen wollen ihren Anspruch durchsetzen, wenn auch die Gerechtigkeit darunter leiden sollte:

> "Whether the man guilty, yea or no,
> That doth not hinder our appeal, I trow" [127]).

Nach diesem Hin und Her der Parteien ist der ursprüngliche Zustand wieder hergestellt. Venus gibt den Apfel für eine neue Verteilung zurück. Doch der Fall ist noch nicht entschieden, ein erneutes Debattieren hebt an, Methoden der Entscheidung werden aufgestellt und verworfen, bis Apoll den Ausweg findet. In seiner Rede liegt ein neues Spannungsmoment. Seine Entschließung kommt plötzlich und schafft eine neue Situation, die der Zuschauer nicht ahnen kann. Peele versteht es, diesen Trumpf nicht vorzeitig auszuspielen. Er läßt Apoll eine lange Einleitung sprechen, läßt ihn versichern, daß er unparteiisch sein, Frieden stiften und den Preis der Schönsten geben will. Dann erst kommt er auf den Kern. Der Zweck des Künstlers ist erreicht, die Spannung fließt in einer neuen Richtung.

Peele scheut nicht vor äußeren Mitteln und Bühneneffekten zurück, um die Spannung zu verstärken. Er braucht Dinge, die Auge und Ohr beschäftigen und unterhalten. Gesang und Tanz müssen den Einzug der Göttinnen länger hinausschieben, auf den schon vorbereitet wird durch den

---

[127]) Bullen: a. a. O. I. S. 60.

künstlichen Gesang der Vögel. Es donnert und blitzt, als der Zankapfel auf die Bühne rollt. Paris hört nicht nur die Versprechungen der Göttinnen, sondern er muß sie auch sehen, damit seine Wahl nicht leicht gemacht wird.

Das dramatische Mittel der Kontrastierung.

Ein wirksames Mittel, das Spannungsmoment herauszuheben, bietet die Kontrastierung, die vor allem den Stimmungsumschwung stärker beleuchtet. Grelle Wechsel, plötzliche Gegenüberstellungen gestalten Gefühle des Schmerzes und der Trauer, Empfindungen der Hoffnung und der Furcht eindringlicher. Die einfache, ineinander fließende Handlung kann diese natürlich bedingen, aber die scharfe Kontrastierung löst eine tiefergehende Wirkung aus. Kontrastierung kann innerhalb einer Scene auftreten; bedeutungsschwerer aber wird das Mittel, wenn richtungsändernde Scenen die Aufmerksamkeit vorläufig ablenken, so daß die ganze Wucht des Wechsels den Zuschauer packen kann.

Die Scene zwischen Paris und Oenone im ersten Akt ist klar gegen das zweite Auftreten der Nymphe kontrastiert. Zuerst sehen wir das Liebespaar, ohne daß sich ihnen eine Unglück bringende Einwirkung zeigt. Im Gegenteil, auf die Bitte der Oenone, sie immer zu lieben, antwortet Paris sicher und selbstbewußt:

"My vow is made and witnessèd, the poplar will not start,
Nor shall the nymph Oenone's love from forth my breathing heart" [128]).

Beim Wiedererscheinen der Oenone ist das Idyll verflogen und zertreten. Paris liebt sie nicht länger. Dieser Umschwung ist plötzlich und unvorhergesehen. Die Kontrastierung wird herausgearbeitet durch das Bild dieser Oenone und der, die wir in Erinnerung haben. Aeußerliche Mittel unterstützen den Gegensatz. Auf die Anrede "Sweet shepherd" [129]) folgt "false Paris" [130]) und in dem Wiederaufnehmen desselben Wortsinns mit "This was not thy vow" [130]) gegenüber dem "My vow is made" [131]) liegt die Gegensätzlichkeit ausgedrückt. Außerdem trägt Oenone einen Kranz von Pappelblättern auf dem Kopf, wodurch das ganze vergangene Glück ihrer Liebe tiefer ergreift.

Einzelne Akte sind in ihrer Stimmung gegeneinander kontrastiert. Akt 1 steht ganz unter dem Zeichen der fröhlichen Erwartung, der Freude über den glanzvollen Einzug, untermischt mit der harmlosen, kindlichen Anmut und Frische der Waldgötter. Akt 2 dagegen eröffnet mit einem heftigen Streit der Göttinnen. Die Gegenkräfte gegen die idyllische und friedliche Welt beginnen sich zu regen, werden stärker und heftiger und enden, alle Fröhlichkeit unterdrückend, in dem Racheschwur der Göttinnen. Alle Freude ist verschwunden, dunkler, schwerer Streit überschattet die Anmut, bis Tod, verratene Liebe, Strafe, gewaltsame Ungerechtigkeit und Ahnung kommenden Unheils das Heitere und Selige überwuchern und ersticken. So kann sich der Jubel über die Nymphe Zabeta, die Freude über die Königin vorteilhafter abheben. Es ist ein Kreislauf vom Lichten über das Finstere zum Hellen.

Dennoch überwiegt die Vorliebe Peeles für sorgsame Handlungsvorbereitung so stark, daß die Kontrastierung sich nicht in ihrer vollen Stärke aus-

[128]) Bullen: a. a. O. I. S. 22.
[129]) Bullen: a. a. O. I. S. 21.
[130]) Bullen: a. a. O. I. S. 37.
[131]) Bullen: a. a. O. I. S. 22.

wirken kann. Seine Grundhaltung, nicht zu erschrecken, nicht abzustoßen, sondern langsam und unmerklich hinzuführen, auf den Umschwung vorzubereiten, bleibt gewahrt. Oenone zieht die Möglichkeit eines Bruches und seiner Folgen schon in Betracht. "Keep thy love or else thou dost her wrong" [132]). Immerhin ist diese Vorbereitung eine indirekte, dennoch bezeichnend für Peeles Vorliebe für schon angekündigte Handlung, für sanftes Ineinanderfließen, für seine Abneigung gegen schroffe Uebergänge und erschreckende Ueberraschungen.

Parallelismus der Personen und Handlung.

Die Kontrastierung von Stimmung und Handlung führt zu einem kontrastierenden Parallelismus der Personen. Wenn die Personen nach Wichtigkeit und Zusammengehörigkeit geordnet werden, ergeben sich Gruppen, in denen Individuen derselben Art zusammengestellt sind. Da ist zunächst die Gruppe der drei Göttinnen. Da Paris durch seine Person die Nebenhandlung an die Haupthandlung bindet, ist er nicht nur eng an die Gruppe der drei Göttinnen angeschlossen, sondern er muß auch in einer weiteren Gruppe zu finden sein. Diese bilden Paris und Oenone, denen wiederum Colin und Thestylis gegenübergestellt sind Diese Gruppe des Gegengewichtes erklärt ihre Bedeutung. Denn durch diese Parallelstellung wird die Wirkung, die als Ausfluß einer einzigen Handlung schwach erscheinen könnte, gesteigert. Der Parallelismus erstreckt sich in diesem Falle nicht allein auf eine genaue Gegenüberstellung der Personen, sondern dehnt sich auch auf ihre Tätigkeit aus. Auf jeder Seite steht ein Liebespaar. Beide Male wird eine Person in ihrer Liebe zurückgewiesen, beide Male entsagen die Zurückgestoßenen allem Trost, und endlich werden beide Male die Liebesverbrecher bestraft. Der Parallelismus setzt dann ein, als sich eine Person der ersten Gruppe, Oenone, in derselben Lage befindet wie Colin, der der Gegengruppe angehört. Auf Colin folgt sogleich die verratene Oenone, auf die Erzählung der Venus von der Bestrafung der treulosen Liebhaber die Tatsache der Bestrafung der Thestylis. Die Scenenfolge bringt in ununterbrochener Reihe die Personen der Parallelhandlung und zwar erst die Leidtragenden und dann diejenigen, die Strafe zu erwarten haben.

Dennoch handhabt Peele den Parallelismus nicht so bewußt und ausdrücklich wie Lyly, der Virtuose dieses Kunstgriffes. Seine Vorliebe für lebendige Variation läßt ihn eine starre Schematisierung vermeiden. Er erreicht seine Absicht durch Vertauschung der Personen. Indem er einmal eine Frau und dann einen Mann zum leidenden Teil macht, ergibt er sich nicht einem rein kopierenden Verfahren, sondern er schafft eine Spiegelung. Eine Variierung wird noch durch die Abdrängung der spiegelnden Nebenhandlung auf ein niedriges Niveau erreicht. Denn diese schließt mit einem burlesken Ausgang, während das Ende des Paris andere Gefühle hervorruft.

Die anderen Personen sind ebenfalls in Gruppen zusammengefaßt, die im gewissen Sinne einander gegenüberstehen. Die Halbgötter Pan, Faun und Silvanus haben die Gruppe Hobbinol, Diggon und Thenot zur Seite. Zu Pallas, Venus und Juno tritt ebenfalls eine Gruppe von Göttinnen: Diana, Flora und Pomona. Endlich treten auch die Parzen zu dritt auf. Diese Gruppe steht für sich allein, während die anderen, zu zweien zusammen genommen, Personen derselben Art vereinen. Die Waldgötter nehmen eine Mittelstellung zwischen den mythologischen und pastoralen Figuren ein.

---

[132]) Bullen: a. a. O. I. S. 21.

Der Zusammengehörigkeit und der Abhängigkeit nach ergibt sich also folgendes Bild:

1. Pallas, Juno, Venus.
2. Diana, Flora, Pomona.
3. Pan, Faun, Silvanus.
4. Hobbinol, Diggon, Thenot.
5. Clotho, Atropos, Lachesis.

Die Gruppenzugehörigkeit wird durch die Herausstellung gleicher Motive und durch die Wiederholung gleicher Sätze herausgestellt. Die Ansprüche der drei Göttinnen auf den Schönheitspreis sind auf genau den gleichen Ar gumenten aufgebaut wie auch die Art und Weise dieselbe ist, in der sie Diana ihren Schwur leisten. Jede Göttin schließt ihre Rede mit den Worten:

"Detur pulcherrimae,
Let this unto the fairest given be,
The fairest of the three — and I am she" [133]).

Ebenso Juno, Pallas und Venus:

"If, then, this prize be but bequeath'd to beauty
The only she that wins this prize am I" [134]).

Die drei Göttinnen schließen ihren Schwur:

"That chaste Diana here in hand doth hold,
Unpartially her wisdom shall bestow,
Without mislike or quarrel any mo,
Pallas (Juno, Venus) shall rest content and satisfied,
And say the best desert doth there abide" [135]).

Zwar nicht wörtlich, aber sinngemäß übereinstimmend sprechen die Parzen:

Clotho:
"Humanae vitae filum sic volvere Parcae."
Lachesis:
"Humanae vitae filum sic tendere Parcae."
Atropos:
"Humanae vitae filum sic scindere Parcae" [136]).

ferner:

Clotho:
"Clotho colum bajulat."
Lachesis:
"Lachesis trahit."
Atropos:
"Atropos occat."

und:

Clotho:
"Clotho colum pedibus."
Lachesis:
"Lachesis tibi pendula fila."
Atropos:
"et fatale tuis manibus ferrum Atropos offert" [136]).

A. P. zeigt nicht die geometrische Aufteilung, wie sie den Stücken Lylys eigentümlich ist. Peele hat im A. P. unabhängig von Lyly gearbeitet. Doch

---

[133]) Bullen: a. a. O. I. S. 25.
[134]) Bullen: a. a. O. I. S. 26.
[135]) Bullen: a. a. O. I. S. 67.
[136]) Bullen: a. a. O. I. S. 71.

ist der Parallelismus anderswo angedeutet und ausgeführt. Der Tanz in den Maskenspielen verlangt eine symmetrische Gruppenaufteilung, denn der Tanz als Hauptstück der Maske konnte auf Regelmäßigkeit und genaues Zugeordnetsein der Personen nicht verzichten. Ebenso notwendig ist die Symmetrie in den Kampf- und Fechtspielen, die beliebt waren. Die höfische Aufführung will es in sittsamer, ritterlich-höfischer Unterhaltung dem Tanz gleichtun[137]). Nicht zuletzt sieht die Epoche, in der Peele lebte, in der Regelmäßigkeit ein Ideal, das sich besonders in der Architektur auswirkte.

Der Monolog.

Ein schönes Beispiel für die Mittelstellung des A. P. bieten die Monologe. Es kann vom Prolog abgesehen werden, da sich hier Tradition und Gewohnheit stark erweisen. Eingehend beschrieben sind die Monologe bei Peele von Lott[138]), wo jedoch rein registrierend die Handhabung des Monologes durch den Dichter beschrieben, nicht aber auf den Fortschritt, den Peele mit seinen Monologen bietet, hingewiesen wird. Sicherlich findet sich Altes und von allen Dichtern Angewandtes auch bei Peele wieder. Aber da zeigt sich schon eine Scheidung. Während dieses Alte hauptsächlich das Äußerliche und für das Drama Unbedeutende vorstellt, zeigen sich im Wesen des Monologs Verfeinerungen und Einschränkungen, durch die Züge, die den Monologen der älteren Dramen eigen waren, vernachlässigt werden. Es ist nichts Neues, wenn in jedem Monolog im A. P. die Anrede sich findet oder wenn immer wieder alte, feststehende Ausdrücke und Ausrufe zur Anwendung kommen, wenn eine Anknüpfung des Monologes an das Vorhergehende durch den Gebrauch desselben Wortes erreicht wird. Aber es ist als Fortschritt anzusehen, wenn die direkte Hinwendung zum Publikum, das breite, epische Berichten, der unmittelbare Hinweis auf die eigene Person wegfallen. Das geht so weit, daß Colin unbenannt und unbekannt die Bühne verläßt und erst durch Hobbinol als Colin bekanntgemacht wird. An anderer Stelle wird deutlich, wie Peele noch tastend nach neuen Wegen sucht und noch nicht ganz klar sieht. Das "break out my heart and make complaint" der Oenone ist zwar nicht als Hinwendung zum Publikum zu werten, bedeutet aber ein Mittel, ausdrücklich die Absicht zum Alleinsprechen kundzutun. Peele wagt es noch nicht, eine Person vollkommen unvorbereitet Gefühlen, die sie bewegen, Ausdruck zu verleihen. Aus der Fülle der Monologarten, die ältere Dramen aufweisen, gliedern sich zwei Arten klar heraus: die lyrischen Monologe, die Klagemonologe sind, und die dramatischen, die die Handlung vorwärts treiben. Beide stehen nicht getrennt nebeneinander, sondern vermischen sich, sodaß sich neben der Klage immer Elemente finden, die einen Ausblick auf die kommende Handlung gestatten. Colin tut in seinem Monolog die Absicht kund, zu sterben, und an seinen Tod knüpft sich die ganze spiegelnde Nebenhandlung. Der Ausbruch Oenones gipfelt in dem Entschluß, Paris durch die Gottheiten zur Rechenschaft zu ziehen Gegenüber dem zweiten Monolog der Oenone steht der erste an Qualität zurück, denn dieser ist ein mehr episches Berichten, das allerdings unter der Klage verschleiert ist, aber doch nicht den reinen Charakter annimmt wie "Oenone's Complaint". Die Stellung des Monologs am Anfang ist teilweise aufgehoben; der Spannung wegen tritt der Monolog in die Mitte der Scene, wo ein Ausruhen und Abklingen gefahrloser erscheint als im Anfang Endlich bietet der Monolog die Gelegenheit für das Tönen der schönen Sprache, für Rhythmus und Versmaß.

---

[137]) W. Keller-Fehr: a. a. O. S. 53.

[138]) B. Lott: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare.

Literatur-Verzeichnis.

The Dramatic and Poetical Works of George Peele.
ed. A. Dyce. London 1874.
The Complete Works of George Peele.
ed. Bullen. London 1888.
The Complete Works of George Gascoigne.
ed. John W. Cunliffe. Cambridge 1910.
The Poetical Works of Edmund Spenser.
ed. Deck. London 1888. The Aldine Edition of the British Poets.
Edmund Spenser: The Shepherds Calendar.
ed. C. H. Herford. 1895.
P. Ovidius Naso: Werke. ed. R. Ehwald und W. Levy. Leipzig 1922.

Charles R. Baskerville: Some Evidence for Early Romatic Plays in England. Modern Philology XIV. 1916—17.
F. S. Boas: Shakespeare and His Predecessors. London 1896.
Alois Brandl: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Straßburg 1898.
Alois Brandl: Shakespeare's Vorgänger. Sh. Jahrb 35.
R. Brotanek: Die englischen Maskenspiele. Wien und Leipzig 1902.
Douglas Bush: Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. The University of Minnesota Press. 1932.
Douglas Bush: Claissic Myths in English Verse. 1557—1589. Modern Philology. XXV. 1927—28.
L. B. Campbell: Scenes and Mashines on the English Stage during the Renaissance. Cambridge 1923.
E. K. Chambers: The Mediaeval Stage. Oxford 1903.
E. K. Chambers: The Elizabethan Stage. Oxford 1923.
J. P. Collier: The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare. 1831. London.
J. C. Collins: The Predecessors of Shakespeare. Essays and Studies. 1895. London.
W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Halle. 1893—1909.
J. W. Cunliffe: The Influence of Italien on Early Elizabethan Drama. Modern Philology. 4.
J. W. Cunliffe: Italian Prototypes of the Masque and Dumb Show. Publ. of the Mod. Lang. Ass. 22. 1907.
J. W. Cunliffe: Early English Classical Tragedies. Oxford 1912.
L. Einstein: The Italian Renaissance in England. New York 1927.
H. A. Evans: English Masques. 1897.
E. Feuillerat: Documents Relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. 21.
L. Frey: Die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Lyly, Kyd und Peele. Diss. Straßburg 1909.

A. H. Gilbert: The Source of Peele's Arraignment of Paris. Modern Language Notes. XLI. 1926.
W. W. Greg: Pastoral Poetry and Pastoral Drama. London 1906.
W. Hertzberg: Shakespeare und seine Vorläufer. Sh. Jahrb. 35.
H. N. Hillebrand: The Child Actors. University of Illinois 1926.
V. M. Jeffrey: Die Quelle zu Peele's Arraignment of Paris. Mod. Lang. Review. 19. 1924.
W. Keller — B. Fehr: Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Handbuch der Literaturwissenschaft. 1928.
W. Keller — G. Churchill: Die lateinischen Universitätsdramen Englands in der Zeit der Königin Elisabeth. Sh. Jahrbuch 34.
J. L. Klein: Geschichte des Dramas. Leipzig 1867.
J. Laidler: A History of Pastoral Drama in England until 1700. Englische Studien. 35.
E. Landsberg: Der Stil in Peeles sicheren und zweifelhaften Werken. Diss. Breslau 1910.
R. Lämmerhirt: George Peele, sein Leben und seine Werke. Diss. Rostock 1882.
B. Lott: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Diss. Greifswald 1909.
K. Luick: Zur Geschichte des englischen Dramas im 16. Jahrhundert. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Weimar 1898.
J. Nichols: The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth. London 1823.
J. Nichols: London Pageants. London 1897.
G. C. Odell: Peele as a Dramatist. Bibliographer 1903.
E. Penner: Metrische Untersuchungen zu George Peele. Diss. Halle 1890.
J. Rossbach: Das erste Auftreten der Personen im älteren englischen Drama. Diss. Gießen 1928.
G. Sarrazin: Zur Biographie und Charakteristik von George Peele. Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 1910.
F. E. Schelling: Elizabethan Drama. London 1918.
F. E. Schelling: Foreign Influences in Elizabethan Plays. New York und London 1923.
F. E. Schelling: The Sources of Peele's "The Arraignment of Paris". Modern Language Notes. 4.
W. F. Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus. München 1933.
W. Schwab: Das Schauspiel im Schauspiel Wiener Beiträge 1897.
Homer Smith: Pastoral Influence in the English Drama. Publ. of the Mod. Lang. Ass. 12. 1897.
J. A. Symonds: Shakespeare's Predecessors. London 1884.
A. H. Thorndike: The Pastoral Element in the English Drama before 1605. Mod. Lang. Notes. 14. 1899.
G. Tiraboschi: Storia della Letterature Italiana. Venedig 1825.
C. F. Tucker-Brooke: The Tudor Drama. Boston 1911.
C. W. Wallace: The Children of the Chapel at Blackfriars. University of Nebraska, the Author. 1908.
C. W. Wallace: The Evolution of the English Drama up to Shakespeare. Berlin 1912.
E. Welsford: The Court Masque. Cambridge 1927.
B. Wiese — E. Percopo: Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig—Wien 1899.
R. Withington: English Pageantry. London, H. Milford 1918—1920. Cambridge Harward University Press.

Lebenslauf.

Als Sohn des im Weltkriege gefallenen Seminarlehrers Rudolf Brinkmann und dessen Ehefrau Elisabeth wurde ich am 9. Juli 1910 in Hattingen (Ruhr) geboren. Nach dem Tode meines Vaters zog meine Mutter mit mir nach Bünde (Westf.), wo ich die Volksschule und das Realgymnasium besuchte. Am 8. März 1929 bestand ich die Reifeprüfung.

Die ersten 4 Semester meines Studiums — Neuere Sprachen und Leibesübungen und körperliche Erziehung — verbrachte ich in Berlin, von Ostern 1931 bis Ostern 1932 war ich an der Universität München eingeschrieben. Ich führte mein Studium in Münster zum Abschluß, wo ich am 16. November 1934 die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ablegte. Nach zweijähriger Vorbereitungszeit für das höhere Lehramt in Minden und Münster bestand ich am 22. April 1937 die pädagogische Prüfung.

Meine Lehrer waren in Berlin: die Herren Brandl, Dibelius, Gamillscheg, Kuttner, Neuendorff, Wechssler; in München: Förster, Spindler, Vossler; in Münster: Heinermann, Lerch, Keller, Wagner.

Herrn Prof. Dr. Keller bin ich für das Interesse an der Arbeit und die vielen wertvollen Hinweise und Ratschläge zu besonderem Dank verpflichtet.

Hans Brinkmann